

AAM



PQ6651
.L97
v.1



Digitized by the Internet Archive
in 2014

<https://archive.org/details/obras01alva>

OBRAS DE ANGEL ALVAREZ DE MIRANDA

ANGEL ALVAREZ DE MIRANDA

OBRAS

TOMO I

V A R I A

- PRÓLOGO.
UNA PRIMERA GUERRA EUROPEA NARRADA POR TUCÍDIDES.
ARTE Y POLÍTICA.
PRÓLOGO A "LA CATEDRAL VIVA".
HACIA UN ARTE RELIGIOSO.
FIGURAS DEL PATRIOTISMO.
EL TEATRO Y SU NOCHE.
ÉTICA Y MÍTICA DEL CINE.
"MANOLETE".
CERVANTES Y NOSOTROS.
SOBRE EL ESTILO.
UN VENIDO A MÁS: EL HOMBRE ESTÉTICO.
RECENSIÓN DE UNA ACTITUD: PEDRO LAÍN.
LA ESPAÑA PANEGÍRICA.
INTRODUCCIÓN AL TEXTO DEL "FE-DÓN", DE PLATÓN.
- ESPAÑA COMO DESEO.
PERFIL CULTURAL DE HISPANOAMÉRICA.
EL PENSAMIENTO DE UNAMUNO SOBRE HISPANOAMÉRICA.
PERSPECTIVAS DEL MODERNISMO ESPAÑOL.
ANÉCDOTA SOBRE ORTEGA Y LA MITOLOGÍA.
EL SACERDOTE EN LA NOVELA, O LA NIVELACIÓN DE LO SAGRADO.
LA RELIGIÓN DE LOS PADRES.
VUELTA A LAS COSAS.
1954: NUEVE SIGLOS DE CISMA.
POESÍA DEL TIEMPO PRECARIO.
ANÉCDOTA DE UNA AUTOCRÍTICA EJEMPLAR.
REFLEXIONES SOBRE LO TELÚRICO.
ÍNDICE DE NOMBRES.

TOMO II

ENSAYOS HISTORICO-RELIGIOSOS

- PRÓLOGO.
LA CIVILIZACIÓN, EL PECADO Y NOSOTROS.
MAGIA Y MEDICINA POPULAR EN EL MUNDO CLÁSICO Y EN LA PENÍNSULA IBÉRICA.
POESÍA Y RELIGIÓN.
MAGIA Y RELIGIÓN DEL TORO NORTEAFRICANO.
CUESTIONES DE MITOLOGÍA PENINSULAR IBÉRICA.
SOCIOLOGÍA RELIGIOSA DEL MARIANISMO HISPÁNICO.
- JOB Y PROMETEO, O RELIGIÓN E IRRELIGIÓN.
EL SABER HISTÓRICO-RELIGIOSO Y LA CIENCIA ESPAÑOLA.
CARÁCTER DE LAS RELIGIONES DE MÉJICO Y CENTROAMÉRICA.
EL PADRE WILHELM SCHMIDT, ESPAÑA Y LA ETNOLOGÍA.
EL MITO DEL BUEN SALVAJE.
LA IRRELIGIOSIDAD DE POLIBIO.
EPÍLOGO.
ÍNDICE DE NOMBRES.

Depósito legal M. 13.122-1958.

DIANA. Artes Gráficas.—Larra, 12. Madrid.

✓
ANGEL ALVAREZ DE MIRANDA



OBRAS

TOMO I



MADRID
EDICIONES CULTURA HISPANICA

1 9 5 9

CERTIFICADO DE LA EDICION

De este tomo I de las OBRAS DE ANGEL ALVAREZ DE MIRANDA se ha hecho una edición de 10 ejemplares numerados del I al X; 500 ejemplares numerados del 1 al 500, con indicación nominal de los suscriptores, y 1.490 ejemplares destinados a la venta.

Ejemplar núm.

D.



13-III-1915 — 12-VI-1957

P R Ó L O G O

DIALOGO CON ANGEL

Estoy indeciso ante unas cuartillas blancas. He roto ya muchas otras después de haberlas cubierto de letras y letras... Realmente no puedo escribir nada sobre Angel. Ni filosofía, ni literatura, ni historia acerca de su vida y de su pensamiento. Algo me aprieta muy dentro cuando me pongo a pensar en él y no deja que mi pluma exprese nada coherente. Otros —Lain y Aranguren, entre los mejores— han acertado a decirnos sobre el común amigo muerto hondas palabras, que él habrá acariciado en su eterna mansión de paz, donde verdad y humildad son la misma cosa. Parece innecesario que me obstine en el vano esfuerzo y, sin embargo, ha de cumplir el deber que contraje de decir algo en el umbral de este libro, donde se recogen las más hondas meditaciones y las páginas más bellas de un hombre excepcional, que se llevó hacia Dios, con su madura juventud, lo mejor de su mensaje.

Mientras me apremian, con razón, a que cumpla mi compromiso, permanezco quieto y mudo, escuchando, como si de nuevo fuera a llegar el momento de dialogar con él. Porque nunca se me ausentó del alma. Le siento ahora más íntimo y urgente que el día que se nos fué. Un claro y sencillo día del mes de junio, cuando la primavera estallaba en los campos y todo era clamor de vida nueva. Lo supe en el tren, cara a la vieja Castilla, mientras mis ojos buscaban sobre los altozanos el milagro del oro y del pan. Alguien leyó en voz alta la escueta noticia de un diario de la mañana adquirido en la estación de Avila: "Muerte ejemplar de un joven Profesor de la Universidad de Madrid, tras un largo sufrimiento." No me moví. El horizonte se me hizo inmenso, inabarcable. Todo adquiriría una infinita hondura y mis ojos sintieron, a través del cristal de la ventanilla, como una cálida lluvia de almas sobre el campo en esperanza. Angel ya era irrenunciablemente nuestro, al modo del héroe o del santo, que no lo son en plenitud hasta que sus cuerpos se hacen simiente en la tierra y en el cielo.

Seguí silencioso y lejano en busca de sus palabras; aquellas palabras que sus labios habían dejado de pronunciar mucho tiempo atrás, pero que sus ojos nos repetían cada vez más penetrantemente. Un dolor profundo me apretaba el pecho por haberle faltado a la última cita. ¡Tal vez la única, en que me esperó en vano! Porque siempre que me acerqué a Madrid fuí a estar con él un poco, a poner sobre su frente pálida una caricia de amigo, a velar su medio sueño en aquel pulmón de acero, que, sin dejar de ser imagen de sepultura, era

también cuna en donde a golpes de cariño le obligábamos a renacer cada minuto y retrasábamos la hora de su descanso definitivo. Allí dialogamos mucho sobre lo grande y lo pequeño, sobre tantas y tantas cosas de nuestras vidas, de los hombres y de España... Yo, con palabras; él, con sus ojos claros y el alma en ellos. Porque su alivio era saber de nuestras vidas y sostenernos con su mirada firme y dulce. Esa mirada que me habría estado buscando inútilmente, a la tenue luz final, entre los rostros queridos, porque a todos, uno a uno, nos tenía contados en su corazón. Instintivamente se me crispó la mano como para castigar la parte de culpa que me correspondiera en aquella infeliz ausencia. Pero fué entonces, mientras el tren sacudía mi ahogo interior en su carrera desde los peñascos del Guadarrama hacia la Ciudad Universitaria, donde el cuerpo de Angel se cubría ya de plegarias y de lágrimas, cuando oí otra vez, más entrañable que nunca, su palabra fraterna, con algo más que el perdón... El me quería en Salamanca, entre los viejos libros y las nuevas gentes que tanto amó. El nos quería a todos en la tarea humilde, en la vocación auténtica, en el deber cumplido sin retórica, como él cumplió rigurosamente el suyo, de vivir con sencillez y de morir con entereza, en una heroica paz conquistada a fuerza de Fe.

Y esa fué la única palabra, sin sonido, que pude decirle unos minutos después, al inclinarme sobre su rostro ya pajizo, como los trigales de la meseta, y sentir todavía en el fondo de sus ojos transparentes el calor de su alma, que había retrasado un poco el vuelo hacia la

definitiva libertad, para tener conmigo, para tener con nosotros, sus amigos, un nuevo y supremo gesto de estremecedora entrega, de inefable caridad.

* * *

Así fué como Angel Alvarez de Miranda se nos marchó el 12 de junio de 1957, pausadamente, a ritmo de cámara lenta —¡él que había querido ser guionista y director de su propia muerte!—, como si su último anhelo hubiera sido partir sin despedida, para que no nos diéramos cuenta quienes le amábamos, e incluso, para que no se diera cuenta España, su otro decisivo amor.

Pero Dios, que tiene otras medidas que los hombres, ha querido que la huella y la imagen de Angel —precisamente por esa humilde y sobrecogedora elegancia de su vida y de su muerte— crezcan cada día, no sólo en el recuerdo de sus amigos, sino también en el de otros hombres de España y de los países de nuestra estirpe, a quienes va llegando el eco de sus palabras.

Y para alimentar esa creciente atención hacia uno de los españoles de nuestro tiempo, que merecía como pocos haber seguido pensando y enseñando, se edita este libro.

Un libro que vale por sí mismo, por la agudeza de su pensamiento y la gracia de su estilo; pero que adquiere toda su definitiva hondura si se le entiende desde la vida y el tiempo de quien lo escribió. Un hombre nacido en Vitoria, cuando la primera guerra mundial rompía los campos de Europa —13 de mayo de 1915— y que apenas

asomado a la juventud iba a entrar personalmente en combate en la contienda interior de su Patria. Por los montes de Somosierra, en el Requeté de Alava, y luego por valles y cresterías, midiendo con el corazón, palmo a palmo, como tantos otros Alféreces Provisionales, la tierra de España, aprendió a entenderla y sentirla con el latido interior que se refleja en las mejores páginas de su pluma.

Sobre esa experiencia dura y ardiente, vinieron después los estudios clásicos de la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, que trajeron un doble regalo para su espíritu: el saber de Sabiduría y el suave amor de quien sería luego la compañera inseparable de sus ilusiones y de sus sufrimientos.

Su temple interior comenzó a ponerse a prueba en aquellos años de formación universitaria, de pensión y pensión, hasta encontrarse —1941— en la Residencia de Estudiantes de la calle del Pinar con el ejemplo y el magisterio de Pedro Laín, a quien guardaría siempre una inmensa fidelidad.

Y desde entonces fué entregándose en cadena a misiones de servicio, donde la delicadeza de su alma se puso una y otra vez a flor de piel. En el Colegio Mayor Cisneros, como Bibliotecario; en la organización y desarrollo del Congreso Mundial de "Pax Romana" de Salamanca y El Escorial, donde por primera vez me puse en contacto con él; en la revista "Alférez", ejemplar testimonio de una época; en la dirección del Colegio Mayor Hispanoamericano "Nuestra Señora de Guadalupe", que le fué confiado desde la hora misma de la fundación, en

1947; y, por último, al frente del Instituto de Lengua y Literatura Española en Roma, que le sirvió para penetrar en la entraña de la capital del mundo cristiano y completar su licenciatura en Ciencias histórico-religiosas y su formación en el Instituto Bíblico de la Universidad Gregoriana.

Así enriquecido con la esencia de un saber de siglos y abierto a las inquietudes y a los anhelos de su tiempo histórico, acudía, en la primavera de 1954 —cuando ya sus manos y sus pies comenzaban a sentir invisibles ligaduras—, a la difícil prueba de las oposiciones a la Cátedra de “Historia de las Religiones”, en la Universidad de Madrid, que ganó limpiamente.

Y como en una carrera contra el reloj, alerta al avance inexorable del terrible mal que le atenazaba, Angel Alvarez de Miranda fué desgranando una a una sus palabras precisas ante sus alumnos de esa Cátedra y luego ante los del Curso de Problemas Contemporáneos de la Universidad Internacional de Santander, en el verano de 1955, donde explicó con su presencia, más incluso que con sus meditaciones en alta voz, la soberana lección de su sobrehumana Fe.

Después llegaron las horas, los días, los interminables meses en la Clínica azotada por el aire del Guadarrama, durante el invierno, y ardiente en el calor del estío. Y Angel, desde su creciente inmovilidad, esperando siempre, esperándonos cada segundo, para mirarnos y para oírnos, como si esos dos únicos sentidos —los más espirituales de los sentidos del hombre— fueran los lazos con que quería atarnos para siempre a su alma

ansiosa de libertad y de paz. Y todos nos quedamos más pobres cuando él se fué. Por eso acariciamos ahora, con nuestras secas manos, las páginas en que puso pensamiento y belleza, para recuperar un poco del tesoro escondido que era él en nosotros...

* * *

Su vida: esa fué su obra principal. Pero, además, nos quedaron sus escritos, esparcidos en publicaciones distintas y algunos casi inéditos, recogidos ahora con amor por Consuelo y sus amigos, en estos dos volúmenes, que pretenden ser testimonio de fidelidad a uno de los hombres mejores de esta España nuestra y ocasión para que, al contacto con sus ideas, se haga también más lúcido y más rico el espíritu de otros hombres, que nunca llegaron a tener contacto y diálogo con él.

No intento resumir aquí el sentido de esta obra. Pedro Laín lo hace al frente del segundo volumen, que recoge principalmente los escritos de mayor rigor científico, y más sistemática investigación, mientras que este primer tomo nos ofrece, sobre todo, la presencia vigilante de Angel sobre las inquietudes de nuestro tiempo.

Para ayudar a comprenderle me contento con revivir, en contacto con estas páginas, un fragmento de diálogo con él, el último diálogo que no llegamos a tener nunca...

Podría ser a la cabecera de su lecho, en la habitación sencilla y escueta donde pasó casi los dos últimos años de su vida, con unos libros a la derecha, que Con-

suelo le leía suavemente, y un Crucifijo al frente, donde sus ojos buscaron el secreto de una inquebrantable fortaleza. Ya no está ahí su cuerpo, del que sólo queda como una tenue huella, pero le siento junto a mí más real que nunca.

—¿Qué puedo decir, Angel, de tu obra?

—Tratar de entenderla desde mi propia vida.

—¿Y no mejor desde tu muerte?

—Mi vida fué silenciosa preparación para mi muerte.

—¿Acaso la presentías al escribir, en el verano de 1948, tu prólogo al "Fedón"? Si entonces, de manos de Platón, buscabas la clave para resolver la pugna dramática entre la perduración y el fenecimiento de la vida humana y la descubrías en la perspectiva de la inmortalidad del espíritu, estabas adivinando, a distancia, el combate entre la angustiosa inmovilidad del cuerpo y la suprema libertad del alma, que sería tu drama personal. Y tu mensaje desde entonces fué un hondo latido de Fe, de Esperanza, de Amor...

—¡El Amor! Amé todas las cosas en sus perfiles concretos y amé la vida en su plenitud, en el tiempo y más allá del tiempo. Por eso no me angustié al empezar a perderla.

—Pero, ¿ni siquiera en aquella forma tan terrible?

—Era la que Dios había permitido para mí. Todo en la historia, en la pequeña o en la gran historia del mundo y de cada hombre, es escritura Suya. Sólo me estremecía al palpar la experiencia de irme quedando a solas con mi memoria, sin palabras. Un día se lo confesé

a un amigo desde el pulmón de acero y, tal vez, por única vez, me traicionaron mis ojos.

—¡El pulmón de acero, la Clínica con su ritmo siempre igual..., duras realidades...!

—Pero allí encontré corazones de hombres: un Sacerdote, unos Médicos... A éstos les reproché alguna vez su esfuerzo por prolongar una vida, cuando ya hasta en nombre de Dios se admitía mi derecho al descanso. Pero ahora, desde esta paz iluminada, les agradezco a ellos y a Consuelo su suave resistencia.

—Siempre que vuelvo a aquel lugar me sobrecoge el esfuerzo de tu padecimiento y me oprime tu ausencia.

—Y ¿por qué detenerte en ello? Después ha venido el dolor de los otros. Así el de Carlos Pascual de Lara, como si nuestra amistad en la alegría hubiera tenido que consagrarse con el sello del mismo escueto lugar de sufrimiento.

—Es que Dios ama a los héroes, a los sabios, a los santos en olor de juventud. Y los llama a Su diálogo.

—Dios ama la vida y la muerte. Dios ama todo lo verdadero, todo lo auténtico.

—Por eso te horrorizó siempre la retórica y el panegírico. Amaste la claridad, una cálida claridad...

—Pero alguno me juzgó, tal vez, demasiado intelectual y frío, capaz de planear con el pensamiento todos los caminos del corazón.

—Porque no penetraron en tu intimidad, suma de anhelos y de esperanzas, con hermosa pasión por todas las cosas verdaderas. Tú no pasaste sobre nada como espectador, pasaste como romero. Así en el prólogo a

“La Catedral viva”, renegabas del espíritu burgués del turista, en nombre del espíritu cristiano del peregrino.

—Y mi primera catedral era España.

—¡España, tu pasión escondida! Como la pasión de José Antonio, a quien admiraste sin declamaciones, contagiado por el milagro de juventud que con él irrumpió en nuestra historia. Y como él, gritaste tu amor de perfección y nos pusiste en guardia contra el riesgo de creer que España “ya nos había dolido bastante y otra vez empezaba a gustarnos demasiado”. Por eso fuiste símbolo de una generación, la de 1936.

—Demasiado grande para que nadie la simbolice. Fui un hombre. Un hombre joven de aquel tiempo.

—No, Alférez...

—Alferecía fué nuestra vocación, afán de entrega, de responsabilidad, de servicio. Lo contrario de granjería, de acomodo, de conformismo.

—Vocación política...

—No servía para ella si ésta era mera técnica, juego de fuerzas. La nuestra fué política desde el alma.

—¿Intelectual político, entonces?

—¡Qué lejos! La política con toda el alma, con todo el ser...

—Se te metió por eso tu pasión de España en cualquier tema: al contemplar una obra de arte, al asistir a una representación teatral, en el cine, en los toros...

—Pero entonces, ¿borré las fronteras, los perfiles de cada saber, yo que amé tanto la sustantividad de las cosas?

—No. Recuerdo tu preciso análisis sobre la distinción y el enlace entre el arte y la política.

—Distinguir y conjugar. Pero no podía sustraerme al tiempo, a la historia...

—Como si a medida que tu cuerpo se iba haciendo más fijo e inmóvil, necesitara su alma sentir más íntimamente la movilidad de lo humano. Y a través de tus amigos querías saber todas las pequeñas vicisitudes del mundo en torno.

—Y vosotros pensábais que era cruel hablarme de luchas, de sucesos, de proyectos, de realidades en las que yo nunca podría participar...

—Eramos egoístas, Angel. Cuando te hablábamos no era para entretenerte, hablábamos para nosotros, porque nuestras palabras que tú no podías contestar con los labios, volvían a nuestra alma clarificadas por tus ojos, caldeadas por tu corazón... En la hora del fracaso, del desaliento, de la duda, la entereza de tu Fe nos curaba; eras el Alférez, nuestro Angel.

—¡Sin retórica!

—¡Cómo te repugnó!

—Porque sentí a unos y a otros caer en la tentación.

—¿No era explicable que si la Patria nos había costado tanto, ensalzáramos sus cosas?

—Siempre que supiéramos sentirla donde realmente estaba. Ni para mí ni para vosotros toleré el patriotismo de los cínicos ni el de los estoicos; busqué la piedad de los cristianos que aman la espina y la flor.

—¿Acaso la Patria no era un bien deseable?

—*Inmensamente. Por eso sentí a España como deseo y urgí los motivos de dolor y de esperanza.*

—*Y a fuerza de esa plenitud te encontraste con Hispanoamérica. Pocos hombres de la España de nuestro tiempo la han sentido como tú.*

—*¡Tampoco! Unamuno, entre otros, me llevó con su inquietud por lo hispánico, al corazón del problema.*

—*Entonces, ¿América fué para ti problema?*

—*Me entenderán los amigos de aquel mundo. Hablé de América con el mismo rigor con que hablé de España. Porque hablé con el mismo amor. Era el único modo de entenderla enteramente.*

* * *

Y así, en este libro otros hombres aprenderán también a amar, como Angel amó, la verdad, el bien y la belleza, o el dolor y la lucha, que Dios ha puesto o ha permitido en el mundo.

Por eso repitamos nuestra gratitud a todos cuantos con delicada generosidad, han hecho posible la preparación de este libro. Y especialmente al Instituto de Cultura Hispánica y a quienes lo rigen, por el cuidado y la delicadeza con que se preocuparon de su edición. Un libro que hay que leer en silencio, con amor, para oír las palabras interiores con que Angel nos habla, suavemente, desde su gozo de Dios.

JOAQUÍN RUIZ-GIMÉNEZ.

V A R I A

*

UNA PRIMERA GUERRA EUROPEA
NARRADA POR TUCÍDIDES

OCCUPARSE del pasado puede no ser una mera actitud arqueológica desde el momento en que nosotros mismos somos nuestro pasado; y lo somos principalmente en el sentido de que nuestro presente viene a ser el conglomerado de posibilidades que aquél nos legó desde el instante en que llegó a su término, desde que se cumplió su tránsito de la mera potencia al acto concluso. Ocuparse precisamente del pasado que se entiende como clásico, puede, por ende, no ser mero clasicismo en el sentido de un puro vivir necrófago. “Los griegos no son nuestros clásicos; es que, en cierto modo, los griegos somos nosotros.” Esto que Zubiri señala refiriéndose al pasado filosófico¹, podríamos repetirlo aquí con utilización diversa. El paisaje de las naciones de Europa puede equipararse, por una sencilla reducción de escala, al de los Estados griegos, y si, por otra parte, admitimos que de la Grecia hemos recibido como herencia sus grandes creaciones del reino del espíritu, no parece excesivo abrigar

¹ X. ZUBIRI: *Naturaleza, Historia, Dios*, pág. 410.

el temor de que se nos hayan legado al mismo tiempo algunos conflictos similares a los suyos, que, análogamente, también se hayan resuelto en el choque de las armas.

En todo caso, Grecia nos ha dado, además del espectáculo de su cultura, un desdichado paradigma de cómo se puede poner en peligro la vida de una superior comunidad política por el encono intestino de sus miembros. La guerra del Peloponeso posee una entidad de significación muy superior a la que puede desprenderse de su nombre geográfico; constituye, en rigor, la Primera Guerra Europea, porque todo lo que ya entonces existía de la futura Europa incurrió por vez primera en una diónisiaca obstinación de autoexterminio. Ahora bien, esta guerra y su trámite nos es posible percibirlos con una claridad que no es frecuente en la contemplación de la antigüedad, y todo ello gracias a Tucídides. Hoy, como ayer y como siempre, volver los ojos a la Grecia discorde que va desde 431 a 404 supone engolfarse en la *Historia de la Guerra del Peloponeso*, escrita por Tucídides, y seguir literalmente su narración año por año. Si esa Grecia pugnaz es, en muchos aspectos, nuestro propio presente, abrir el libro de Tucídides puede constituir una ocupación perfectamente actual y no una mera exhumación.

Por otra parte, se ha repetido hasta la saciedad que Tucídides es el primer historiador —en el más estricto rigor científico de la palabra— de la Grecia, esto es, de nuestra Europa. Este juicio, ciertísimo, tiene una mayor trascendencia que la de otorgar a ese escritor el sitial número uno en la hilera de los historiadores: cabría preguntarse hasta qué punto pudo ser Tucídides el primer

europeo historiador, a no ser porque los hechos que vividos y narrados por él le otorgan este título son también, a su vez, primeros capítulos de la historia europea. Con este enfoque, la guerra del Peloponeso se nos convierte también en un trasunto, dentro de la cadena de las guerras, de lo que su autor representa en la cadena de los historiadores.

* * *

Dificilmente habrá existido nunca un escritor que al frente de su obra haya podido estampar, a manera de prólogo, palabras como éstas de Tucídides en su *Historia de la guerra del Peloponeso*: “*Y en la lectura de esta narración quizá aparezca como cosa poco divertida la ausencia de mitos; pero ya será suficiente que la consideren útil quienes pretendan conocer no sólo la verdad del pasado, sino también las cosas semejantes a aquéllas, y que, dada la índole humana, habrán de sobrevenir de nuevo en el futuro. Esta es una adquisición para siempre, más bien que el relato momentáneo de una guerra*”¹.

He aquí unas palabras que al cabo de veintitrés siglos no han podido ser argüídas de jactancia; hay en ellas esa sencillez y esa sinceridad que se nos imponen con la razón suprema de lo evidente. Este griego concienzudo y hercúleo, que llevaba en las venas sangre de príncipes tracios, no era ni un farsante ni un divo; un libro como el suyo, que hoy leemos en poco más de seiscientas páginas, hu-

¹ THUC., I, 22. Me sirvo de la edición de Hude (Teubner, Leipzig) para la traducción de los pasajes citados.

biera resultado demasiado caro por el precio de casi treinta años de vida para cualquiera menos inflamado que él por un heroico amor a la verdad, o como él dice: τὸ σαέφθ. Y, por otra parte, poseía el suficiente conocimiento del ser humano y de su contextura psicológica para que Nietzsche le llamara “el pensador de hombres”.

Pero volvamos a sus palabras. Tucídides creyó que, dada la esencial identidad de los hombres a lo ancho del tiempo, sería posible la reiteración de ciertas posturas en la Historia. Ya no se trata, pues, solamente, de que él construyera historia verdaderamente científica apartándose del ingenuo novelar de sus predecesores (que tanto divagaron en torno a las cosas y, sobre todo, a las personas pretéritas, “inventando a capricho vidas y acontecimientos según un cálculo de probabilidades de lo típico”) ¹. Es que, además, barrunta en cierto modo la posibilidad de esa arriesgada operación que es la previsión del futuro histórico. Se trata, pues, de un momento solemne en la filosofía de la Historia y en la historia de Grecia: muchos síntomas de progresiva intelectualización nos presenta el siglo IV, pero quizá hay pocos tan agudos como éste de Tucídides para detectar el sutil viento racionalista que ya entonces hinchaba las desplegadas velas de las mentes en tensión; ese predescubrimiento de las costas del futuro, realizado por los vigías de la razón, tenía la gravedad suficiente para haber podido alarmar

¹ La frase es de Burkhardt, *Historia de la cultura griega*, volumen III, pág. 390. Justamente es Burkhardt uno de los que más han puesto de relieve, hablando de los griegos, “su singular talento para la mentira”.

a la Phytia y a los sacerdotes de Delfos, exclusivos usufructuarios hasta entonces en el monopolio de toda adivinación; hubieran podido predecir con verdad —por única vez y sin especulación ni ambigüedad— su propia jubilación a plazo fijo.

Tendremos ocasión de citar nuevos pasajes de Tucídides que insisten en esta reiteración de los fenómenos que brotan en ciertas coyunturas históricas. Evidentemente, se trata tan sólo de observaciones embrionarias, no desarrolladas por el autor. Cuando aludimos aquí a previsión del futuro, distamos mucho de suponer a Tucídides inmerso, por ejemplo, en un profetismo histórico a lo Spengler; se trata, más exactamente, de una sagaz intuición acerca de la ejemplaridad de lo pasado, que anteriormente no había sido formulada, y que más tarde, a lo largo de la historiografía grecorromana, será parafraseada hasta la saciedad por medio de la conocida fórmula de la *historia magistra vitae*. Claro que apurando este concepto, ese magisterio aplicado a lo vital implica un saber menos mnemónico que previsor; después de todo, un magisterio de la Historia que sólo nos sirviera para establecer una mera correlación erudita y *a posteriori* entre el presente recientemente consumado y el pasado más o menos remoto, laboraría en el más estéril coleccionismo de fenómenos yertos. Hay que suponer, pues, en ese magisterio una cierta mayor utilidad tendida hacia delante, con vistas hacia las playas de un futuro cuyas sirtes podrán no ser medidas rigurosamente, pero que en todo caso se perciben enfrente.

Quedamos, por tanto, en que si las palabras de Tucí-

dides no son una invitación al profetismo contumaz, lo son, sin duda, a la meditación. Y, sobre todo, lo es su obra, esa disección magistral de una guerra, que fué la más grande y la más fatal para la Grecia. El la vió claramente como tal, y nos cuenta cómo desde el día en que estalló se dispuso a estudiarla (ἀρξάμενος εὐθύς καθισταμένου)¹. Sólo le faltó añadir, si hubiera tenido tiempo de haberla visto concluída: "Tomad, las guerras son así."

Dóciles a su invitación, muchos se han engolfado en su lectura con menor afán de pura erudición que premio por la urgencia de lo próximo, y no pocos han regresado de Tucídides predicando el escarmiento en la cabeza ajena. Uno de ellos, el sutil Lin Yutang², ha podido construir, hace bien pocos meses, un libro cimentado sobre un par de capítulos que se componen de muchas líneas de Tucídides, y a la hora de analizar críticamente algunos rumbos de la política reciente del mundo ha podido colocar, uno junto a otro, a Churchill y a Pericles.

Para conocer con mayor precisión los resultados de la guerra peloponense en las ciudades griegas y su aspecto interno, esto es, para percibir en toda su palpitación la postguerra de Grecia, hubiera sido preciso que Tucídides pudiese haber tenido tiempo de concluir su libro. Lo hubiera coronado, posiblemente, con una especie de epílogo, pues no parece excesivo imaginar como posible inventor

¹ THUC., I, 1.

² LIN YUTANG, *Entre lágrimas y risas*, capítulos IV y V. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1944. Véase también una excelente crítica de la postura espiritual del autor del libro en "Revista de Estudios Políticos", núm. 18, por Manuel de la Quintana.

del epílogo a quien lo fué del prólogo: la necesidad, en todo caso, le hubiera impelido a estampar algunas consideraciones terminales, del mismo modo que al comienzo le había inspirado otras preliminares. Pero no pudo ser. De todos modos hay a lo largo de su obra unos cuantos lugares en que la pluma descansa de referirnos peripecias y de navegar en pos de tirremes y de hoplitas. En la arribada portuaria a la meditación, el cronista implacable es relevado a ratos por el pensador. Y es entonces cuando nos habla de que *“la guerra es violento maestro”*¹ para los hombres. Especialmente lo fué aquella guerra, cuyas verdaderas causas él había sabido discriminar de las puramente ocasionales: *“y escribo los motivos y las querellas por las que rompieron la paz para que nadie tenga que investigar algún día de dónde surgió esta guerra entre los griegos: creo que el verdadero motivo, aunque inconfesado, es el de que la prosperidad de Atenas alarmó a Esparta y le puso en el trance de declararle la guerra. En cambio, las causas que por una y otra parte se aducían en público y por las que rompieron la paz lanzándose a la guerra, eran estas otras”*².

Estas otras causas o más bien *pretextos* (προφάσεις), que especifica a continuación, son las eternas querellas entre las ciudades y sus mil colonias más o menos filiales. El chispazo inicial se dió en Corcyra (Corfú), como podía haberse dado en cualquier otra isla del Egeo, en una colonia tracia o en cualquier ciudad del interior. Y

¹ THUC., III, 82.

² THUC., I, 23.

es precisamente la narración de unos disturbios que cinco años más adelante, y ya en plena guerra, acaecieron en Cocyra al ser “liberada” la ciudad por la venida de sesenta trirremes atenienses, lo que dió lugar a una atroz represión de los corcyrenses contra sus propios paisanos del partido opuesto, que no es sino el preludio de toda una tremenda sinfonía de excesos que se elevaría desde la Grecia entera. Después de referir las crueldades —bastante adivinables para cualquier lector de hoy—, el grave, el insensible Tucídides, emocionado todavía por el recuerdo, habla de los frutos de la guerra interior:

*“Y con la discordia cayeron sobre las ciudades muchas y dolorosas desdichas, las que suelen ocurrir y que ocurrirán siempre mientras la índole de los hombres permanezca idéntica, y que, por lo demás, serán más intensas o menos, y de forma variable, en la medida en que las diversas vicisitudes de las circunstancias se produzcan”*¹. A continuación explora la postura esencial de las ciudades en momentos de paz y especifica cómo su ventaja radica no tanto en el bienestar de las cosas materiales como sobre todo en la pacificación de los espíritus (ἀμείνους τὰς γνώμας ἔχονσιν), y añade: *“Pero la guerra, sustrayendo el disfrute de las cosas habituales, es violento maestro: hace que en el hombre sea semejante su furor al de las circunstancias.”* Y así en el caos de la discordia parece que las ciudades establecen un pugilato de crueldades y es entonces cuando se llega hasta *“lo absurdo en las venganzas”* (τῶν τιμωριῶν ἀτοπίᾳ). Por lo

¹ THUC., III, 82, 111.

demás, en ese mismo caos naufragan los principios. Hay unas cuantas líneas escritas de pasada que anotan cómo uno de los efectos de la guerra fué producir un atroz confusiónismo en los conceptos: si se trasladan, por ampliación de escala, al plano de los principios internacionales, implican su liquidación irremisible: *“innovaron a su arbitrio la normal valoración de los conceptos con respecto a la realidad”*¹. Hasta qué punto fué esto una triste verdad en aquella guerra decisiva para la Hélade, es cosa que a la vuelta de cada página se puede comprobar.

Es también aleccionador asomarse al sistema de alianzas y a las normas que en cada caso las presidieron. Lejanos ya los días de Marathon y Salamina en que las ciudades pudieron unirse precisamente en virtud de la autenticidad de unos principios perdurablemente válidos para todos los griegos, la nueva situación de los bandos aliados era tan inconsistente en sus principios como insensata en los fines:

“La unión que se conservaban entre sí no estaba apoyada en la ley divina, sino en el hecho de que habían violado juntamente unas mismas cosas.”

“Siempre que se verificaban juramentos de avenencia eran prestados, tan sólo, por el agobio de las cosas en el presente: tenían vigor mientras no existía poder para hacer otra cosa.”

“Cada cual hacía más por vengarse (de lo recibido) que por no ser dañado en adelante.” “El que más se irri-

¹ THUC., III, 82, IV.

taba era siempre fidedigno, y siempre sospechoso quien le contradecía"¹.

Estas reflexiones que a Tucídides inspira el caótico estado de las ciudades griegas, apenas si necesitan comentario. Las pronuncia inmediatamente después de advertirnos, con un gesto de cansada sabiduría de lo humano, que todo eso no es sino lo que ocurre siempre que se da una identidad de circunstancias que tiene su más profundo arraigo en la índole del hombre.

En otro lugar, y después de referir los estragos y síntomas de la terrible peste de Atenas², existen unas breves consideraciones, también insinuadas de pasada, pero de gran valor para saber a qué atenernos respecto de las

¹ THUC., III, 82, entre 5 y 8.

² Todos los historiadores, al aludir a ella, tienen que rendir un tributo de admiración a la agudeza de Tucídides en la observación científica de la naturaleza. La peste está descrita con conciencia de historiador, hermanada con la inteligencia y la sobriedad del médico. Un historiador vulgar se hubiera limitado a contarnos horrores. Por eso es exacta la reflexión de Carlos Otrifido Muller: "La historiografía moderna debe tomar por modelo esta transparencia en la exposición del gran historiógrafo ateniense..., una descripción de la peste como la que hallamos en Tucídides..., un profano en la materia no podría hacerla con el espíritu de observación y la perspicacia necesaria, y un médico no sabría hacerla tan inteligible" (*Hist. de la Lit. griega*, vol. II, pág. 362 y nota); por lo demás, de la finura analítica de Tucídides en este sentido ha de dar idea el hecho de que al leer sus consideraciones sobre la peste tropezamos con un pensamiento que emociona al lector de hoy, ya le hace acordarse de Pasteur y de Jenner: en él se encierra el secreto de la prevención por medio de la vacuna (II, 51, 6).

consecuencias de la guerra en la esfera de lo moral. La guerra, con su reata de desdichas, acarreó un estado de cosas que en lo ético y religioso están resumidas en esta frase: “los hombres comenzaron a despreocuparse de lo religioso, en lo privado como en lo público”¹. A continuación, “el pensador de hombres” trata de indagar y explicarse los trámites psicológicos en que puede operarse el deslizamiento hacia la incredulidad y la apatía moral. Resumiendo su pensamiento, podemos parafrasearlo en el sentido de que el súbito cambio y la zozobra constante de las cosas materiales y su verosímil inutilidad próxima desatan en la preocupación de todos un ritmo acelerado para las apetencias de toda suerte de disfrutes y la inercia correspondiente en el cultivo de todo lo espiritual, como contrapeso psicológico de la avasallante realidad que en la conciencia de todos cobran las urgencias materiales². Por este procedimiento las desgracias hacen abocar a una situación de ánimo materialista, y al mismo

¹ THUC., II, 52.

² Una intuición semejante en cuanto a penetración psicológica hallamos desparramada en el *Fedón* (83, B. C.). Dice Platón que el más grave mal que acarrean las preocupaciones materiales, y tanto mayor cuanto que es insensible, radica en que sus efectos—placer, dolor, etc.—llegan a adquirir en nuestra conciencia una realidad suprema y exclusiva, haciéndonos creer que el objeto sobre que versan es “el más verdadero” (*ἀληθέστατον*). Los escritores griegos nos brindan con harta frecuencia destellos de una agudeza psicológica experimental que acaso no suele ponerse bastante de relieve por no estar expuesta sistemáticamente. Se halla dispersa a lo largo de obras de la más varia índole, en la ética como en el teatro o en la historia.

tiempo desesperada; no existe el habitual temor hacia las penas de la ley; la guerra desencadena penas más inexorables. Esta pérdida del temor y del respeto desemboca a su vez en el círculo vicioso del desorden ante todo lo establecido, y en especial ante las relaciones con la divinidad, que azota con todo su rigor a los buenos lo mismo que a los malos, precipitando a todos en una desesperación tanto más funesta cuanto que es lenta y progresiva.

Para esta sumaria ojeada a pasajes de Tucídides, que ofrecen una evidente correlación con nuestros días, podríamos encontrar todavía muchos lugares provistos de ejemplaridad, incluso a pesar de que él no se propuso hacer una historia de Grecia ni aun de Atenas durante la guerra, sino más bien una rigurosa monografía de la guerra peloponense en sí misma ¹. En todo caso lo extractado permite vislumbrar la situación política y social de la Grecia de fines del siglo v y comienzos del iv, cuya comparación con la Europa de nuestros días se puede establecer con abundancia de puntos coincidentes.

Pero existe uno particularmente palmario. Se trata del peligro oriental. En la contemplación del paisaje histórico de Grecia la visión más falaz consistiría en perci-

¹ Véase el estudio de S. MONTERO DÍAZ sobre las relaciones entre "Estoicismo e Historiografía". En él se especifica que "el saber histórico de Tucídides se resuelve en una profunda intuición ética del hombre y en un sagaz sentido psicológico. Su pensamiento es afín al de Eurípides y la sofística de Protágoras. Tucídides no trasciende el concepto de historia de la Hélade" (*Revista de la Universidad de Madrid*, t. III, Letras, año 1943).

bir al pueblo griego como mero inquilino gozoso del sol mediterráneo, con ocio suficiente para poderse dedicar a la destilación de una cultura exquisita. La vida griega estuvo eternamente amenazada por el enemigo oriental, que entonces era persa. No es incidir en un curioso juego de correspondencias históricas ¹ el señalar que Persia fué a la Grecia lo mismo que el turco frente a la Cristiandad y que Rusia frente a nuestro Occidente. "En la antigüedad griega las relaciones entre Estado y Estado transcurren —señala Burkhardt— bajo el signo de la enemistad", y esa enemistad se manifiesta con paradójica saciedad en las inauditas alianzas que entre sí tejieron y destejieron con una frondosidad pareja a las modernas europeas. Frente a este paisaje fragmentado estaba la abrumadora unidad persa, forjada, claro está, por el procedimiento típico de lo asiático: un elemento fuerte sojuzgaba a un inmenso territorio y se instauraba un dominio despótico que después de asegurar en el interior una unidad monstruosa se volcaba hacia otros mundos geográficos, como incitado por un dios que le llevase al aniquilamiento de lo que encontrara a su paso ².

¹ Si lo sería, en cambio, o por lo menos se expondría a serlo, una identificación pretenciosa y prolongada de las diversas ciudades griegas con las varias naciones europeas de hoy o de ayer. Coinciden éstas con aquéllas en lo esencial, en la discordia íntima frente al enemigo verdadero. Apurar similitudes secundarias es tarea que verosimilmente se desliza hacia una zona tendenciosa cuya primera consecuencia puede ser el sacar las cosas de su quicio.

² La observación es de BURKHARDT: *Historia de la cultura griega*, vol. I, pág. 289.

Frente a la atroz división de las ciudades griegas en la época historiada por Tucídides, y sobre todo en la inmediata posterior, se halla, como siempre, Persia; pero hay que resaltar, como lo hace recientemente Ulrich Wilcken, la enorme supremacía política de Persia sobre el mundo griego durante los lustros que marcan el tránsito del siglo v al iv. Precisamente esta supremacía se la habían brindado las ciudades griegas al disputarse entre sí la sonrisa y las migajas de la mesa del "Gran Rey", que en su calidad de *tertius gaudens*¹ se aprovechó de una situación en que el propio enemigo inclinaba la balanza a su favor; de cómo las ciudades griegas se empeñaban en dársele todo hecho a aquel a quien invariablemente llamaban ὁ μέγας βασιλεύς, hay en Tucídides pruebas inolvidables, y puede decirse que todo el libro VIII de su obra no es sino la disputa entre Atenas y Esparta para ser cada cual, y no la otra, quien ofreciera a Persia el puñal con que todas habían de ser asesinadas. Pero hay en el libro IV una alusión incidental que vale por muchas explicaciones respecto de la feroz ininteligencia a que habían llegado los Estados griegos no sólo entre sí, sino incluso cada uno en su interior.

El jefe de una nave ateniense capturó en las costas de Tracia a un emisario persa que se dirigía subrepticamente a Esparta llevando cartas del "Gran Rey". El persa y su misiva fueron llevados a Atenas, donde se descifró del asirio la carta destinada a los espartanos. El "Gran Rey" les decía, entre otras muchas cosas —que Tucídides

¹ U. WILCKEN: *Historia de Grecia*, pág. 243.

calla—, la de que “no entendía qué era lo que querían, pues, aunque habían llegado a él muchos enviados lacedemonios, cada cual decía una cosa: que, en fin, les enviaba ese emisario suyo para que ante él se pusieran de acuerdo de una vez”¹. Hasta ese extremo se llegó; he aquí que incluso al enemigo eterno de la Grecia le parece ya excesiva la división interna de los griegos: él acoge gozoso —; cómo no!— sus disensiones, y está dispuesto a atizarlas con el combustible de su oro, pero estos inquietos griegos son más persas que el Rey de Persia; y lo peor del caso es que esta anécdota, cuyo protagonista fué concretamente Esparta, podía también hacerse extensiva a todas las demás ciudades griegas. A lo largo de la guerra peloponense hubo, sin duda, muchos momentos en que los contendientes se apearon de su dignidad nacional para merodear en torno al palacio de Susa, pero ante un pasaje como el citado, el lector de Tucídides sorprende en sí mismo una sensación inédita: leyendo textos griegos es la primera vez que uno se ruboriza por el ridículo que ahora se añadía a la torpe traición.

Si Tucídides hubiera podido concluir su Historia, sin duda nos hubiera ofrecido cuadros todavía muy elocuentes del interior de Grecia en el momento de la postguerra con la objetiva sagacidad que le era peculiar; pero hay ciertas cosas que se pueden adivinar suficientemente sin necesidad de acudir a otras fuentes, a la de su heredero historiográfico Jenofonte, por ejemplo, o incluso a indicios indirectos. Lo que él dejó escrito es más que suficiente para prever cómo iba a terminar una guerra que

¹ THUC., IV, 50, 1-3.

se había iniciado por aquellos motivos y que se desarrolló en los trámites que él consignó. Después de leído el libro VIII ocurre que ya no importa quién va a ser el vencedor intestino y que la victoria de cualquiera de los contendientes se percibe como una contingencia absolutamente vacía de sentido. Sólo Persia podía salir gananciosa, la Persia que aspiraba a una amplia zona de influencia en la región de Asia Menor, sembrada de ciudades griegas que constituían la avanzadilla de Europa frente al Asia y que precisamente por esto se hallaban siempre expuestas al triste destino de primeras víctimas. Se prevé que respecto de los Estados griegos, al finalizar la guerra, el presunto vencedor griego iba a tropezar con demasiadas dificultades a la hora de pretender hacer su justicia y reparar agravios donde quiera que el presunto vencido hubiera intervenido con dureza y violencia. Y, dados sus proyectos de hegemonía exclusivista, era evidente que no se aplicaría con demasiado idealismo a apagar las sediciones intestinas de los Estados que por haberle ayudado en la victoria podían mermarle su usufructo, y mucho menos en el caso de los vencidos. A la postre, habría de ser bastante difícil hacer distinción entre los que habían tomado partido en favor del vencedor o en contra suya. Se tenía que dar el caso de Estados de segundo y tercer orden para los cuales el vencedor no había de tener excesivos miramientos por lo que habían hecho durante una guerra en la cual, quizá, combatieron al enemigo ya que no con recursos más eficaces que el propio vencedor principal, sí con la auténtica fogosidad que brota de la rivalidad tradicional eternamente viva entre pró-

ximos vecinos. Que todo esto sucedió es cosa suficientemente conocida y para los fines de las presentes reflexiones tan extemporáneas como lo habían de ser todas esas consideraciones, habitualmente elaboradas por la conjugación de excesivos futuribles, respecto a los detalles de la ulterior organización de Grecia a base de suponer que el vencedor hubiera sido Atenas en lugar de Esparta ¹.

Nos basta con destacar cómo la guerra en sí pudo haber constituido un definitivo suicidio de Grecia frente a Persia, y cómo el encono de los mismos griegos hizo perfectamente posible una nueva invasión del continente, esta vez sin Marathon ni Salamina.

Por fortuna para Grecia y para Europa, la Persia del momento era también enemiga de sí misma. La fragmentación espiritual de Grecia, diremos pues, “coincidió” con la de Persia, y ésta fué la salvación de las ciudades grie-

¹ La actitud de una simpatía más o menos tácita hacia uno de los contendientes, generalmente Atenas, es un modo de prolongar en la historia de la Historiografía la guerra del Peloponeso, y suele dar origen a una serie de consideraciones sobre las posibles ventajas de una victoria ateniense. Esta actitud, bastante frecuente en el siglo pasado, puede percibirse también en el viejo Ernst Curtius (*Historia de Grecia*, vols. V y VI). Nótese que la actitud de Tucídides, cuya línea seguimos aquí en este aspecto, es distinta y se halla por encima de pleitos de ese género, perfectamente comprensibles, por otra parte, en un historiador. No escribió la guerra de Atenas o la guerra de Esparta, sino la guerra de Grecia. De aquí que, como señala S. Montero Díaz (*op. cit.*), nuestro autor “no trasciende el *concepto* de historia de la Hélade”; lo cual, naturalmente, no es óbice para que su obra constituya el más claro documento de la historia de Grecia.

gas. Pero nótese que se trata de una coincidencia de situaciones que no se implican dentro de una órbita; históricamente, Grecia y Persia pertenecen a orbes distintos entre sí, tanto y más que el Occidente y Rusia. Ahora bien, la Persia del siglo iv antes de Cristo no pudo, en aquel preciso momento de su desarrollo, erigirse en destructora del mundo helénico, como lo demostraron más tarde hasta la saciedad aquellos doce mil mercenarios griegos que al mando de unos cuantos "condottieros" de la época hicieron una expedición hasta el corazón de la inmensa Persia. Esta fué la fortuna de Grecia dentro del infortunio que se labró a sí misma: el "Gran Rey" se parecía todavía demasiado a un Zar, con una corte igualmente fastuosa y con un país tan extenso como insuficientemente tensado para un volcamiento bélico sobre el Occidente. Si los griegos, que a fuerza de pelearse entre sí habían llegado incluso a la convicción de que su paz era irrealizable ¹, hicieron durante esta época todo lo posible por someterse políticamente a aquella Asia de la que, sin embargo, abominaban ², y si, al fin, esta entrega insensata no se resolvió en su propia aniquilación total, la salvación de Grecia sólo se debe a causas ajenas a sí misma. En un griego tan bello e inteligente como Alci-

¹ Véase lo que sobre el particular piensa Platón: "Es una ley de la naturaleza que la guerra sea continua y eterna entre las ciudades" (*Leg.*, libro I, 625, E).

² El supremo orgullo de un griego se cimentaba sobre el sentimiento de libertad, y toda ciudad griega, con un régimen u otro, se gobernaba a sí misma; la monarquía oriental era percibida por todo griego como algo odioso y sus súbditos como esclavos. La antinomia no podía ser más radical.

biades anidaba al mismo tiempo el genio del mal. En la sublime alma de Grecia residió también, esclavizándola, un semejante genio demoníaco: la docilidad de este pueblo a sus más negras insinuaciones se halla perpetuada, como en un diario íntimo, en la obra de Tucídides.

* * *

Qué nuevas vicisitudes iba a deparar a las ciudades griegas su feroz particularismo y cuál fué el procedimiento —extrahelénico, sobre todo políticamente— que pondría fin a la heroica discordia, es asunto que se aleja de los límites de la consideración que habíamos elegido. Sea cual fuere la postura que se adopte en el dramático litigio epilodal entre Filipo y Demóstenes, litigio que se ha perpetuado más o menos subrepticamente en la historiografía moderna entre el bando de escritores alemanes y el de los franceses ¹, lo cierto es que hasta ese

¹ Solamente Filipo, en la prolongación biológica e histórica de su hijo Alejandro, puso punto final a la disputa griega y, sobre todo, a la secular amenaza persa. En esto, que es lo sustancial, coinciden todos. La división de posturas se inicia en el momento de juzgar las razones de Filipo y las de Demóstenes. La mayoría de los historiadores alemanes consideran a Atenas como una "Advokatenrepublik" y se pone de parte de Macedonia como país representativo de "la voluntad de poderío, que justifica la violación del derecho público con un derecho mejor". Así, Drerup, Droyssen y cien más. En los franceses es típica la actitud opuesta, de clara simpatía hacia la república de abogados. El fervor de Clemenceau hacia Demóstenes (véase su *Demóstenes*) es algo más que la simpatía de un político moderno por su "doble" ate-

momento el panorama de las ciudades griegas es una realidad política de colisiones pertinaces. Pero nosotros podemos detener el paso de la cinta histórica ante nuestras pupilas y estabilizarla por un momento en el episodio de la obcecación griega ante el riesgo gravísimo, que ya entonces era el riesgo de Europa frente a Asia. Su contemplación puede proporcionarnos la reflexión de que la lucha dentro de una superior comunidad espiritual puede llegar hasta los bordes del suicidio cuando se echan en olvido los supremos nexos espirituales.

Grecia los poseía, como los poseen también las comunidades europeas, sólo que no quiso galvanizarse con ellos y se limitó a relegarlos al olvido sin dejarse penetrar auténticamente por su imperativo, sin hacerlos vivaces y operantes. A lo sumo, ya desde entonces, los llamamientos de una ciudad a otra apoyándose en las supremas razones de hermandad espiritual, se convertían en mero recurso retórico y propagandístico. Con harta frecuencia patentizan los discursos que Tucídides pone en boca de embajadores y jerifaltes, cómo su misma invocación tiene más visos de argucia que de sincero evangelio misional: para el lector del historiador griego es bien fácil barruntar que cada vez que uno de los contendientes esgri-

niense, y representa, elevado a tipo, la admiración hacia el tribuno griego tal como se dibujan sus perfiles de patriota y demócrata en las "harangués", que constituyen tema preferente de enseñanza en los Liceos franceses. Historiadores recientes continúan esta misma polémica. (Véase GLOETZ, *La ciudad griega*, páginas 480-493.)

me altas invocaciones se establecen capciosamente los prolegómenos de una fechoría que en el capítulo siguiente va a salir a la luz. Así los tesoros más preciosos y de mayor fuerza unitiva que anidaban en la conciencia política de Grecia se convirtieron en mero discurso, en puros λόγοι. El λόγος es la gloria y la desdicha de los griegos.

Con el *verbo* fomentó Grecia toda cosa, excepto una, su unión, y precisamente cuando más la necesitaba. Hemos de reconocer, al comparar las posibilidades de concordia griega con la europea frente a un enemigo común, que esta última se halla menos preparada por toda una serie de aglutinantes que allí concurrían con mayor uniformidad que aquí, pero ello no demuestra, en definitiva, sino que el europeo de hoy deberá poner más empeño aún que sus predecesores helénicos. Verdaderamente, las necesidades espaciales vitales de las ciudades griegas no eran tan perentorias como para amenazar con el hambre a sus paisanos. Es cierto también que la sofística se había instalado en algunas mentes más abiertas al aireo de las viejas ideas, y que en ellas el tradicional acervo mítico empezaba a licuarse bajo los rayos del sol racionalista, pero en todo caso la nueva filosofía no actuaba aún en la Hélade, ni, sobre todo, podía ser un directo responsable del frenesí que floreció en cada ciudad. No es menos indudable que la proyección ética de la Religión era también exigua y que la polar contraposición temperamental de ciudades como Esparta y Atenas, evidenciada siempre en la discrepancia de formas de gobierno, no eran los mejores principios para una comunión y mutuo entendi-

miento, pero incluso la acumulación de todos estos factores no nos explica esa "psicosis de odio" que delata Gregor¹, y, sobre todo, no nos convencen de cómo, aun contando con ella, pudo el pueblo griego despojarse de vínculos tan decisivos como lo eran su lengua, su raza, aclarada frente al bárbaro, su religión, con Delfos, Olimpia, Eleusis y, finalmente, su libertad.

Todo ello lo vemos hoy muy fácilmente apostados en una elevación del tiempo, con suficiente perspectiva y con los instrumentos ópticos que nos han proporcionado la técnica y la reflexión historiográfica de varios siglos. Por ello es posible que nos hagamos cruces ante la fatal incomprensión de Grecia y temblemos un instante sólo de pensar lo que pudo ser de ella si el enemigo asiático hubiera aprovechado la ocasión que le brindó ella misma.

Y es que, como ya le advierte Lin Yutang al hombre blanco y europeo guiñando su pícara sonrisa de chino viejo y sutil: "somos muy sabios *a posteriori*". Es verosímil que la obra de Tucídides tenga motivos para servirnos a nosotros algo más que un mero trofeo arcaico de esa sabiduría posterior: ya en ella se nos advierte que en el antiguo suicidio de los Estados griegos se podrán reconocer "*las cosas que, dada la índole humana, habrán*

¹ JOSEPH GREGOR: *Pericles. Grandeza y decadencia de Grecia*. Se trata de una obra que "se propone incorporar a la vida moderna la época más espiritual y trágica de la Humanidad" (página 17). Muy alejada, por tanto, del viejo y plácido fin puramente erudito, transida, como tantas de la hora actual, por la angustia del presente proyectada en la visión del pasado.

U N A P R I M E R A G U E R R A E U R O P E A

de sobrevenir también en el futuro". Cuando un hombre como Tucídides nos entrega su obra prometiéndonos con ella "*una adquisición para siempre*", seguramente no es inteligente guardarla celosamente en el museo como una curiosa dádiva paleontológica. Hay todavía en ella conmovedora palpitación vital.

Madrid, Ciudad Universitaria, primavera de 1945.

A R T E Y P O L Í T I C A

I

EN la contemplación de las etapas culturales del pasado la agudeza historiográfica de nuestra época experimenta una particular complacencia relacionando las diversas sazones culturales con las formas artísticas que nacieron en su seno, y particularmente con las formas plásticas, más asibles por medio de los sentidos y más capaces, por lo tanto, de ilustrar la soterraña vinculación que existe entre las diversas zonas de la creatividad.

En este género de ecuaciones, las correlaciones entre arte y política, arte y filosofía o arte y religión, suelen ser preferentemente aducidas como exponente de los ritmos históricos, de los estilos colectivos, que se producen con cierta constancia; así, el castillo medieval sería, además del símbolo, la emergencia arquitectónica del fenómeno feudal; el Impresionismo, la expresión pictórica de una concepción fenomenológica del mundo, percibido por retinas que ya no captan el "nou-

meno”, sino el “fenómeno”; la cúpula renacentista, el trasunto de la monarquía absoluta ¹.

Estos parangones, que por cierto suelen ser tan ingeniosamente elaborados por el ensayista como aceptados con hosco recelo por el erudito, no se circunscriben, naturalmente, a la contemplación del pasado: suelen ser aplicados también a nuestra época como demostración de la vigencia sobretemporal de las correlaciones; así, tampoco es infrecuente interpretar determinados aspectos del arte de nuestro tiempo como trasunto de las peculiares realidades que agitan al hombre de hoy.

Ahora bien, en el caso concreto de las relaciones entre arte y política ha surgido en nuestro siglo, hasta cierto punto por vez primera, un fenómeno que viene a enturbiar sus respectivas esferas, a entremezclarlas recíprocamente, introduciendo en el arte, sobre todo en determinadas artes y principalmente en las plásticas, un

¹ Es sabido que esta clase de estudios y soluciones, integrantes de una nueva ciencia histórico-filosófica, la filosofía de la historia del arte, han sido abordados abundantemente por la ciencia alemana de estos últimos cincuenta años. Dentro de sus numerosos cultivadores, baste recordar a MAX DVORACK, que en su evolución ideológica se alejó gradualmente de un estudio formalista de las bellas artes para insistir con más vigor, en parte bajo las influencias de TRÖLTSCHE, sobre las estrechas relaciones existentes entre Arte, Religión y Filosofía (Vid. su *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Munich, 1924). Un resumen de las modernas tendencias interpretativas, en WALTER PASSARGE: *La Filosofía de la historia del Arte en la actualidad*. En España, tales preocupaciones por la filosofía de la historia del arte han sido materia frecuentemente tratada por algunos ensayistas, especialmente ORTEGA y EUGENIO D'ORS.

clima de pugnacidad, una especie de envenenamiento de signo político, si veneno puede llamarse al ingrediente extraplástico y a la utilización propagandística que ciertas formas del arte europeo han sufrido en estas últimas décadas.

Concretamente, en el lapso que media entre las dos grandes guerras. Las expresiones “de arte burgués”, “arte democrático”, “arte rojo”, constituyen todo un símbolo de que la época que las ha forjado no es ya una época que relega la creación artística al apacible reducto de las musas, e implican necesariamente la consecuencia de que el “homo politicus” adopta una actitud absorbente sobre el “aestheticus”, con la consiguiente interferencia de sus esferas respectivas.

Y si el campo de los conceptos nos trasladamos al de los hechos, podemos elegir como típicos unos cuantos que sirvan como exponente de la turbulencia que ha presidido las relaciones entre arte y política en la Europa actual. El nacionalsocialismo instaurado en Alemania y la consagración de nuevas formas de arte, las relaciones entre futurismo y fascismo¹, la dictadura soviética en materias de arte, los cuadros de los museos alemanes hechos desaparecer por Hitler, o las galerías parisinas de arte moderno cuya desaparición fué impuesta al ocuparse Francia, y, en fin, el incansable bombardeo de la propaganda, por uno y otro lado, contra el “arte nazi” o contra el “arte judío”, son expresión suficiente de la

¹ Véase, por ejemplo, el libro de MARINETTI, *Futurismo e Fascismo* (Foligno, 1924), dedicado por el autor “al mio caro e grande amico Benito Mussolini”.

peculiar colisión entre arte y política que ante señalámos.

Ello parece demostrar, entre otras cosas, que ni quien pretenda pasear por la faz de Europa una mirada política deberá desdeñar la inspección de lo que sucede en el taller de los artistas, ni el esteta deberá preterir, al contemplar el arte de estos últimos tiempos, la impregnación política que faltalmente tiene que percibirse en la obra de arte, con las inevitables consecuencias para su sustancia estética. Por otra parte, la recién consumada derrota de una de ambas políticas abre interrogantes sobre las futuras relaciones entre las esferas del arte y de la política en la Europa del mañana. Cabrá preguntarse si, por tanto, nos hallamos ante un arte vencido y un arte vencedor, y no parece impertinente que el contemplador político trate de indagar el perfil de uno y otro trayendo a la memoria sus génesis respectivas y tratando de recoger las consecuencias que parezcan más obvias y ciertas. Ellas habrán de interesar en igual medida a la ciencia política que a la estética, y si el futuro historiador de la cultura se limitará, quizá, a establecer nuevas ecuaciones *a posteriori* entre sus dominios respectivos, el político de hoy, en cambio, ha de asistir con mirada vigilante a la extensión de ciertas orientaciones estéticas que por la coyuntura en que surgieron y por el vehículo que las difundió pueden contener un signo político.

No trataremos, pues, de teorizar sobre la naturaleza íntima del arte o de la política. El fenómeno que aquí queremos considerar se nos ofrece con esa fuerza pecu-

liar de las realidades que tratan de imprimir una determinada dirección a la vida total de los pueblos. Es, sencillamente, que en estos últimos años hemos asistido a la difusión de un “arte dirigido”, con dirección más o menos paladinamente confesada y más o menos impug-nado por otras corrientes de arte de orientación inversa, y precisamente por ello penetradas de una equivalente im-pregnación política. Hay que insistir en esto: no se trata tan sólo de que en el lapso comprendido entre las dos guerras se hayan derrumbado unos estilos para dejar paso a otros: sabemos que tal cosa ha ocurrido, y que en arte nuevo estilo significa siempre nuevo espíritu, con lo cual dicho período se convierte en suculenta parcela de análisis para quien se acerque a ella con el afán de segregar filosofía de las formas estéticas. Pero se trata también de algo más, se trata de una rigurosa icono-clastia, y en historia la iconoclastia significa siempre profunda agitación social y colisión de índole claramen-te política.

II

Conviene recordar la aparición de nuevas formas de arte en la Europa de la primera postguerra, insistiendo en la impregnación política que desde el primer instante signó su nacimiento y difusión. En lo referente a las plásticas, a cuya consideración nos limitaremos aquí, las agitaciones que surgieron en los medios de arte parisinos son un buen observatorio para captar los movimientos cardinales del arte europeo; además, la denominada “es-

cuela de París”, lejos de poseer un aspecto nacional, era un conglomerado de artistas procedentes de todas las latitudes: italianos, centroeuropeos (frecuentemente judíos), españoles inadaptados al ambiente artístico madrileño, alemanes, rusos y también, naturalmente, indígenas.

Ya antes de la primera guerra se inician orientaciones estéticas típicamente revolucionarias. Los más fogosos hablan de quemar el Louvre, se fundan publicaciones como la famosa *Revue Blanche*, se crean consorcios de marchantes frecuentemente judíos, que organizan el comercio en torno al arte y “lanzan” al mercado toda una serie de obras y de pintores nuevos en medio del escándalo de quienes aun admiraban las obras clásicas o las modernas que todavía guardaban alguna vinculación con el pasado. Los nombres de compradores y revendedores, tales como Wildenstein, Bernheim, Hessel, Rosemberg, Vollard, Guillaume, comienzan a sonar como manipuladores del valor artístico —y pecuniario, naturalmente—, de artistas nuevos, principalmente de pintores y escultores cuya óptica y cuya estética implicaban una ruptura total con el arte de todos los tiempos. Se consagran nombres como los de Max Ernst, Chana Orloff, Lipschitz, Picasso, Gris, Chagall, Braque, Laurens, Marcoussis, Archipenko, etc.

No es menester entrar en detalles acerca de los trámites por los que se impuso este arte en un amplio sector de Francia y del extranjero, y pasaremos también por alto los intereses económicos que subterráneamente actuaban y cuya moralidad, tan enérgicamente denuncia-

da por Camilo Mauclair ¹, difícilmente podría cohonestarse.

En cambio, es oportuno inspeccionar el matiz político que fué adquiriendo el arte nuevo. Por de pronto, se calificó con el adjetivo combativo de “burgués” todo el arte anterior, y muy pronto el extremismo pictórico y escultórico coincidió exactamente con el político. Con audacia e ingenio no fué difícil derribar el ídolo de las academias, tan desprestigiadas por su medio siglo de actuación torpe e incompresiva. Se identificó al academismo con toda otra forma de arte que no fuera la recién nacida al abrigo de las nuevas ideas, y se le ridiculizó cruelmente con el calificativo de “pompier”. Ya no habían intermedios: o se aceptaba incondicionalmente el “art vivant”, arte de izquierdas, de signo internacionalista y anárquico, o de lo contrario se incurría *ipso facto* en la veneración del ridículo “arte burgués”.

¹ Véanse como ejemplos *La farsa del arte viviente* (editorial C. I. A. P., Madrid) y *La crise de l'art moderne* (edit. C. E. A., París). No es preciso, ni mucho menos, compartir totalmente los puntos de vista que en cada caso mantiene el autor sobre cuestiones meramente estéticas y en la valoración de determinados artistas para aceptar como exactos toda una serie de hechos positivos que pertenecen a la realidad social del fenómeno “art vivant”. CAMILO MAUCLAIR pasa por uno de los primeros críticos de arte de nuestro siglo; nosotros creemos que lo es; pero aun así, es admisible, en principio, la inconformidad con sus criterios estéticos, que él mismo ha expuesto sin rehuir la polémica y brindándose a toda posible refutación de sus puntos de vista. En todo caso, lo que sí hay que aceptar, mientras no se demuestre lo contrario, es la frecuente inmoralidad de procedimientos y los concretos “bluffs” que florecieron al abrigo del “art vivant”.

Así se produjo un clima equívoco en el arte y en la política, cuya primera consecuencia fué la bancarrota del arte específicamente francés, que acababa de conocer tiempos gloriosos con la generación de los impresionistas y de sus más directos sucesores. Mauclair denunció la turbiedad del movimiento de vanguardia combatiendo las concepciones que apartando al arte de la naturaleza y al artista de su raza se veían entronizados por todos los adherentes al extremismo político, que amenazaban con aniquilar el arte patrio sustituyéndolo por un arte internacional, una especie de academicismo al revés, mucho más tiránico que aquel que destruyera el impresionismo. "El comunismo quiere tener un arte propio y para él: el arte normalmente vinculado por la naturaleza es "arte burgués" nutrido de terruños y de tradiciones condenables" ¹.

En realidad, no fueron numerosos los campeones que, como Mauclair, salieron al paso del nuevo movimiento arrojando el odio e incluso el bloqueo comercial que fué impuesto a los no simpatizantes, y de este modo fué posible la rápida extensión del arte nuevo por las naciones europeas, sobre todo por Alemania, Holanda, Hungría, Austria Polonia (en Inglaterra el buen sentido inglés era un obstáculo demasiado pertinaz para allanarlo a los primeros embates), y por América, en especial los Estados Unidos, que proporcionaron un buen número de espléndidos compradores ².

¹ *La farsa del arte viviente*, pág. 69.

² En España se careció casi por completo de esas agitaciones, solamente introducidas aquí, y con cierto retraso, en la época

Entre tanto, y ante la actitud indiferente del Estado francés, los propagandistas de este arte realizaron un asalto a los cargos públicos que tuvieran alguna relación con el arte, asalto que fué total al advenimiento del Frente Popular y de León Blum. “Se puede decir —afirma Mauclair— que el consorcio judío ha sido el director oculto y soberano de nuestras bellas artes desde hace treinta años”². El arte nuevo, “cada vez más a la izquierda”, creaba una alianza entre ciertos artistas de vanguardia y los agitadores revolucionarios, que cedían de día en día al bolchevismo bajo el Frente Popular. La “Maison de la Culture” y la “Association des Artistes et Ecrivains revolutionnaires” tenían tanto cariz de entidades artísticas como políticas, y hacían eco a las propagandas comunistas.

Naturalmente, a raíz de la ocupación alemana de Francia el panorama cambió radicalmente. Cierre de galerías judías, secuestro de cuadros y esculturas por liquidadores no judíos con la misión de aventar los *stocks* dejados por los fugitivos Wildenstein, Bernhein, Rosenberg, etc.; exclusión de los judíos como críticos de arte, y prohibición a los artistas semitas de concurrir a las exposiciones y galerías. En suma, las medidas represivas

de la segunda República. RAMIRO DE MAEZTU dió también la voz de alarma contra el “academicismo internacional de lo feo y lo monstruoso fabricado en serie”. Véase su discurso de ingreso en la Academia de Ciencias Morales y Políticas, sobre el tema “El arte y la moral”.

² *La crise de l'art moderne*, pág. 14. París, 1942. Es significativa la frase del judío Bernhein: “Tiene talento quien nosotros queremos”.

que ya antes se habían dado en Alemania fueron imitadas en Francia.

Entre tanto, ¿qué había sucedido en Alemania? Al finalizar la primera guerra, durante los regímenes socialista y weimariano, la influencia del "fauvismo" bajo el nombre de expresionismo y patrocinado, como en Francia, por elementos semitas, tuvo un progreso comparable al de la arquitectura de Gropius, el autor de la "Staatliches Bauhaus" de Dessau (1926), que marca una etapa de anulación de lo específicamente arquitectónico y sirvió de modelo a los partidarios de un arte internacional, materialista, judío y socialista a un mismo tiempo. La proscripción del estilo, el desprecio de toda cultura en provecho del neoprimitivismo, del fetichismo exótico o de la representación del subconsciente, fueron los postulados más o menos inconfesados, pero radicales, de la pintura y escultura defendidos por críticos y marchantes, tales como Cassirer, Meier Graefe, Uhde, en connivencia con otros colegas de París, y lograron el ingreso de los nuevos cuadros y esculturas en los museos alemanes. La Bauhaus comunista de Weimar, su director Gropius, el judío Walter Rathenau, contaban con la simpatía del movimiento internacionalista que ya se había extendido por toda Europa y que en París disponía de una especie de central. El suizo Le Corbussier y sus colaboradores de París (Jeanneret, Lipschitz, Ozenfant) agrupados en torno a la nueva revista de estética, *L'esprit Nouveau*, se habían propuesto marchar más adelante en el camino de Lenin, mientras el diario soviético de Zurich, *Kämpfer*, declaraba que "miramos las obras de arte no sólo como

instrumentos de propaganda, sino además como armas ofensivas en manos de las clases sociales". Siguiendo estas orientaciones, entre los cabecillas de la Bauhaus se propugnaba "una dictadura artística del proletariado".

El advenimiento al poder del nacionalsocialismo acabó con este estado de cosas. Se inició la expurgación metódica de los museos, se hicieron desaparecer las obras extremistas, y el canciller Hitler declaró, en medio del furor de un gran sector de la prensa francesa, que si los autores de aquellas obras de arte las realizaban de buena fe, era menester tratarlos como alienados, y si eran insinceros, era menester encarcelarlos.

Desde este momento se instaura en Alemania una etapa de producción artística totalmente al margen de la influencia judía, de exaltación de los valores germanos y de búsqueda y afirmación nacionalista. En arquitectura, pintura y escultura, el Estado vigila atentamente las directrices y ejerce un proteccionismo que es, también, a su vez, todo un "arte dirigido", pero en una dirección diametralmente opuesta a la judía y comunista de antaño.

Precisamente los argumentos racistas en contra del comunismo se basaban, con harta frecuencia, en la influencia perniciosa de los judíos, y también sobre el hecho —innegable— de la incapacidad de los israelitas para las artes plásticas, incapacidad suficientemente demostrable por medio de una somera inspección de la Historia. Se pensó que aquella falta de aptitud contrastaba sospechosamente con la súbita fertilidad de los "ghettos" de la Europa coetánea en pintores, escultores y arquitectos

cuyas obras sólo eran expresión de una impotencia racial para crear la belleza que ahora pretendían aniquilar por medio de armas tan típicamente judías como la audacia y el gusto por lo perverso. En todo caso, se decía, la influencia judía en el arte, secundada estúpidamente por algunos *snobs* o desequilibrados de otras nacionalidades, tiende a disgregar el sentido de patria en la cultura germánica y casi lo ha logrado enteramente en otros pueblos de raza latina.

Había, pues, que reaccionar contra la nefasta influencia judía en la esfera del arte, exaltando los valores específicos de lo ario. La obra de Rosemberg, el más decidido teorizante del nacionalsocialismo, constituyó un buen torso doctrinal en el que insertar, como miembros destacados, argumento procedentes de la experiencia estética. Alemania tenía que ser fiel a su raza porque pureza de raza significa fuerza de raza, y lo peculiar de la germánica a través de la Historia es el estilo heroico, incompatible con el sentimiento de la caída y del pecado original ¹, que

¹ Señalemos, de pasada, la clara ascendencia nietzscheana de estos conceptos enarbolados por los teorizantes del nacionalsocialismo. En *Los orígenes de la tragedia* (pág. 80) señala NIETZSCHE que el mito de Prometeo robando el fuego a los dioses "es una propiedad original de la raza aria", que contrasta con el semítico de la caída del hombre y del pecado original. Lo que caracteriza a la concepción aria del mundo es, según él, la idea sublime del "pecado eficaz", rudo pensamiento que por la dignidad viril que confiere al crimen "se opone al semítico de la caída del hombre, en que la curiosidad, la mentira, la concupiscencia y, en suma, un cortejo de sentimientos más específicamente femeninos, son considerados como origen del mal". Justamente, el tema de Prometeo

responden a un estilo típicamente judío, y exótico a la vitalidad del alma nórdica. El arte no podía romper abiertamente con la tradición, pues precisamente la raza aria había proporcionado la sangre que hizo germinar al clasicismo griego, y tampoco era un azar la comprensión del espíritu helénico por el afín espíritu alemán, que desde Winkelman a Lessing pasando por Goethe y Schiller se había dado en Alemania con preeminencia sobre los demás pueblos de Occidente hasta constituir las "sagradas nupcias" ¹ (*hieros gámos*) que ya Burkhardt señaló entre ambos pueblos.

Así, pues, el espíritu alemán había de engendrar un nuevo clasicismo en el mundo de las formas plásticas, y se tendió hacia una arquitectura y una escultura ² planeadas desde el Reich y atentamente cultivadas y difundidas por medio de una intensa propaganda gráfica (recuérdense las revistas dependientes de la Inspección Ge-

ha sido llevado a la escultura alemana con esa abundancia y entusiasmo que en los siglos anteriores era patrimonio de ciertos asuntos religiosos. Los "Prometeo" de Arno Breker y Josef Thorak—por no citar sólo a los más representativos—no obedecen ciertamente a un azar de la inspiración artística y más bien tienen todo el valor de una demostración; en todo caso pueden servir de símbolo excelente para caracterizar la genealogía y la inspiración nacionalsocialistas.

¹ En la *Historia de la cultura griega*, pág. 17.

² La pintura alemana predominante durante el lapso nacionalsocialista es de jerarquía inferior a la escultura y, naturalmente, menos emparentada con la antigüedad helénica. Pictóricamente, se tiende, sobre todo, a empalmar con la tradición clásica germánica y con el realismo que fué patrimonio de la pintura alemana en sus mejores días.

neral de Arquitectura y también *Die Kunst in Deutschen Reich*). Los nombres de arquitectos como Speer, Troost, Kreis, o de escultores como Arno Breker, Josef Thorak, Robert Ullmann, Franz Seifer, Josef Riedl y tantos más, resumen el momento plástico nacionalsocialista, oscilante entre el amplio mecenazgo de Estado y la decidida y firme intervención política. En todo caso, y como reacción frente a la anterior matización política de gran parte del arte precedente, el del Tercer Reich se nos presenta también como un arte dirigido.

Respecto del arte ruso contemporáneo, es innecesario insistir acerca de la fiscalización y dirección que el Estado soviético realiza sobre él subordinándolo totalmente a las orientaciones políticas. Hemos visto cómo en los países permeables a la infiltración comunista se reclamaba una dictadura artística del proletariado y es evidente que muchas orientaciones de la pintura y escultura centroeuropeas de los años pasados guardan una íntima relación con las normas sobre política del arte irradiadas desde Moscú.

En el dominio de la arquitectura el Estado soviético impuso un tipo de edificios que tiene como base el inhumano concepto de la Bauhaus e insiste sobre la temática de Le Corbussier y de la "máquina de vivir". En los años a que nos venimos refiriendo el arte producido en Europa no sólo cuenta, por vez primera en la historia europea, con un número relativamente amplio de pintores y escultores rusos¹, sino que también existe una evidente in-

¹ También cabe recordar, en este caso, lo mismo que en el del arte judío, la escasa vocación de Rusia, perceptible a través

fluencia de ciertas modalidades de signo eslavo, tales como la de subordinar el arte a la servidumbre de las ideas —un caso representativo fué el del escultor Antakoski— y el predominio de lo literario, en pintura y escultura, sobre lo plástico. De este modo ya el substrato racial del alma eslava proporcionaba un buen punto de partida para la ulterior invasión del arte por el evangelio comunista, encaramado con despótica resolución sobre la arquitectura, la escultura y la pintura, e imprimiendo en ellas un rumbo idéntico al de otros medios de expresión, tales como el cinematógrafo y la literatura.

La concepción del arte como mera propaganda social en ningún Estado se ha realizado tan descaradamente como en el soviético. Ernesto Jiménez Caballero ha podido escribir que “la Rusia soviética, con su genio oriental desmesurado, ha llevado a lo absurdo la fértil concepción del arte como propaganda. Ya Mayakosky, en los orígenes del bolchevismo, asentó este principio: *la poesía comienza desde el momento en que se hace tendenciosa*. Recuérdese su famosa *Orden a los ejércitos del Arte*

de su historia, para la pintura y la escultura. Durante el siglo XIX no existe pintura rusa, sino, a lo sumo, tal o cual pintor ruso dependiente artísticamente de las corrientes occidentales coetáneas, por ejemplo, el romántico Repin; en cuanto a la escultura, se puede afirmar con HEILMAYER que “en Rusia no existe escultura alguna autóctona” (*La escultura moderna*, pág. 153). Los apellidos rusos que cabe catalogar dentro de la baraúnda de la escuela de París suelen ir adscritos a individuos de sangre judía. De hecho, es difícil hallar una suficiente discriminación entre el modo plástico semita y el eslavo dentro de las corrientes modernas.

número I, llamando a sus camaradas para las barricadas políticas y literarias. Pero cuando esta teoría llegó a la monstruosidad fué con el literato dictador Averbakh, en tiempos del plan quinquenal: *La pintura del plan quinquenal y de la lucha de clases constituye la única tarea de la literatura soviética*, escribía el periódico oficial de *Rapp*, en 1930. El arte debe acudir al frente quinquenal. Los escritores y artistas tenían que trabajar por consignas. Se les pedía un poema sobre la nafta del Cáucaso o un cuadro sobre el kolkhoz del Volga”¹.

Por lo que a Italia se refiere, el fenómeno futurista y sus relaciones con el fascismo se desenvuelven en una forma muy especial que conviene recordar brevemente. El futurismo se inició como movimiento mixto de arte y política, con signo revolucionario y con una cierta ambición evangélica universalista que brotaba naturalmente de su postulado de ruptura con lo viejo de todos los países (recuérdese el Manifiesto a los españoles)²; pero la

¹ E. JIMÉNEZ CABALLERO: *Arte y Estado*, pág. 85. Obsérvese que aquí se hace alusión, primordialmente, a las relaciones, más complejas y propensas a la interferencia, entre la literatura y el Estado. Nosotros hemos circunscrito la cuestión a las relaciones, ya bastante difíciles, de la política con las artes plásticas. Estimamos que en los criterios de subordinación o autonomía entre las artes y el Estado es oportuno no involucrar a las cinco bellas artes. Puesto que cada una opera en una forma peculiar, no todas han de ser idénticamente susceptibles de conexiones políticas capaces de mermar en el mismo grado su diversa calidad artística.

² Se titula *Contro la Spagna passatista*, y fué traducido y publicado en Madrid por la revista *Prometeo*, junio de 1911. A simple título de curiosidad recordamos algunas de sus intromisiones pintorescas: “Bisogna per questo stirpare in modo totale,

raigambre y génesis intensamente nacional del movimiento se impuso rápidamente a todo otro matiz, y, de hecho, el futurismo incidió plenamente en la zona política del fascismo emergente. Artísticamente, el futurismo tuvo más de reacción negativa que de positivo programa estético realizable, y prácticamente se puede afirmar que en la plástica no ha tenido un desarrollo valioso ni por el número ni por la calidad ¹, aunque, por otro lado, es evidente que la hiperestesia futurista fué una de las principales causas de la renovación que a partir de 1909 empezó a operarse en Italia y fuera de ella. Por lo demás, la

e non parziale il clericalismo, e distruggere il suo corollario, collaboratore e difensore: il Carlismo. La monarchia abilmente difesa da Canalejas, sta facendo appunto ora questa bella operazione chirurgica. Se la monarchia son riesce a condotta a termine, se vi sara da parte del primo ministro o dei suoi successori, debolezza o tradimento, verrà la volta della repubblica radico-socialista, con Lerroux e Iglesias, farà un taglio più profondo e forse definitivo nella carne avvelenata del paese." A continuación se entona un himno en honor de las cualidades de la raza española, tales como el amor al peligro, el valor temerario, la inspiración artística e incluso la destreza muscular de "i vostri poeti, i vostri cantori, i vostri danzatori, i vostri Don Giovanni e i vostri *matadores*".

¹ En arquitectura, el futurismo apenas supo proyectar—mucho menos realizar—nada que haya dejado una huella positiva en Italia. Incluso en pintura y escultura, y a pesar de las teorías propugnadas en los manifiestos de Boccioni, Severini, Carri, Russo, Valla, etc. (véase la serie de "I manifesti futuristi"), las obras futuristas son menos importantes que la motivación directriz a que obedecieron, a saber, la violenta reacción contra todo lo que en Italia estaba contaminado de "passatismo".

alianza de futurismo y fascismo, puesta de relieve por Marinetti ¹ y anudada luego hábilmente por Mussolini con la instalación del caudillo futurista en la Academia de Italia, sirvió para que el fascismo, ya dueño del Gobierno, influyera a su vez sobre lo que de ideario estético había contenido el futurismo, ejerciendo en él una acción moderadora y mediatizadora de sus utopías artísticas.

El futurismo, además, y ya desde el Poder, había renunciado a seguir por la vía de imposibles artísticos tales como la "literatura en libertad futurista" o "la plástica de la velocidad". Palabras como éstas de Marinetti: "nosotros los futuristas hablamos de Imperio convencidos y alegres de combatir mañana y queremos preparar a la juventud italiana para afrontar imperialmente, esto es rapazmente, la segura, quizá próxima, y ciertamente ferocísima conflagración" ², bastan para comprender que el futurismo ya no combatiría como "passatismo" imperial, ni siquiera en el terreno del arte, la aspiración hacia un nuevo renacimiento. La arquitectura, como la escultura o la pintura predominante en la Italia fascista, se guardó bien de lanzar por la borda el tesoro de la espléndida tradición italiana y se aplicó con todo ahinco a renovarla de acuerdo con las exigencias de la moderni-

¹ "El fascismo, nacido del Intervencionismo y del Futurismo, se nutre de principios futuristas" (MARINETTI, op. cit., pág. 18). "Este libro—señala Marinetti—presenta al lector el futurismo y el fascismo, la influencia del primero sobre el segundo y la alianza política de ambos movimientos."

² Op. cit., pág. 20.

dad. La marcha hacia un nuevo clasicismo se emprendió decididamente, pero sin necesidad de ese espíritu combativo que en la Alemania nacionalsocialista había provocado la anterior etapa. Y si es lícito hablar de una "orientación" insinuada por el fascismo, no sería justo, en cambio, atribuirle el sentido absorbente y exclusivista que la política soviética instauró por medio de la tan invocada dictadura artística del proletariado.

III

Después de esta sumaria inspección a las artes plásticas de estos últimos treinta años en cuanto a sus tangencias con lo político en algunas naciones europeas, conviene recapitular tratando de aprehender el perfil esencial de esas relaciones.

Del "art vivant" producido principalmente en Francia al arte soviético existe una gran distancia, no ya desde el punto de vista de su cualidad artística, sino desde aquel otro, más interesante para nuestro objeto, de sus conexiones con lo político.

El "art vivant", por denominar así a toda la gama de tendencias artísticas revolucionarias, sin distinciones especiales de credo estético y atendiendo sobre todo a su cariz y manipulación izquierdista, se halla, genéticamente, en los antípodas de un arte del tipo del soviético. Este ha nacido desde el Estado, al abrigo de una calculada incubación estatal que pretende enrolarlo decididamente a su servicio como medio útil de lograr con él una finali-

dad de índole específicamente política. En cambio, el arte vivo y nuevo alumbrado en las mansardas de París es un típico fruto de individualidades que fueron lo suficientemente anárquicas como para no colaborar al servicio de política alguna; no en vano trataba de ser arte puro, arte por el arte mismo, y si desde muy pronto adquirió un perfil de pugnacidad contra el arte liberal y burgués, su oposición a él partía de postulados artísticos, no sociales y políticos. Sabemos que no tardó en empaparse de significación política y social izquierdista y revolucionaria, pero esto fué un hecho posterior. Se puede asegurar que el arte nuevo cayó en las garras de un doble manipulador que lo explotó hábilmente y sin escrúpulos.

Por un lado, el "marchante" desaprensivo se convirtió en cómitre de pintores y escultores; las obras de éstos, tratadas como valores de Bolsa, con alzas y bajas provocadas por el consorcio de los nuevos financieros del arte, proporcionaron a los manipuladores de su pseudo valor comercial pingües ganancias que rara vez han sido extensivas al autor: éste quedaba relegado al triste papel de usufructuario de la nuda fama artificial y despojado del congruo beneficio.

Por otro lado, el arte nuevo fué explotado políticamente por elementos de diversa filiación, pero sobre todo por los más inteligentes agitadores filocomunistas, que vieron en él un magnífico elemento de subversión, un ariete lanzado contra la "burguesía" y contra el espíritu tradicional de los pueblos. El arte nuevo tenía todo el aspecto de ser una agresión al arte del occidente europeo y

una repulsa de sus dos caracteres más definidos, a saber: su humanismo y su adscripción al genio racial y nacional. Frente a estas dos notas fundamentales del arte tradicional, el nuevo, intensamente notado de negatividad, implicaba, como sugiere Ortega y Gasset en uno de sus más penetrantes ensayos ¹, una radical deshumanización, y además ostentaba el signo de un internacionalismo resueltamente apátrida. Estas dos características encajaban perfectamente dentro del plan de combate comunista, y así es como se dió el caso de la identificación entre una forma de arte y una política. Pero esa política concebía a ese arte como un instrumento a su servicio, sin preocuparse excesivamente por su entidad estética y atenta sobre todo el efecto destructivo que los nuevos movimientos artísticos podían operar en zonas de alma europea incompatibles con el evangelio comunista. La prueba más explícita de que el súbito interés de la Internacional Comunista por el arte nuevo fué una táctica política más bien que un sincero interés por el arte mismo consiste en el hecho de que la Rusia soviética lo ha desterrado de sus fronteras. Hoy día la arquitectura rusa ya no discurre por los cauces funcionalistas de Le Corbussier, y el

¹ *La deshumanización del arte*. ORTEGA, tratando de comprender el estado de ánimo que ha posibilitado en Europa el nacimiento del arte nuevo, pone de relieve su primordial oposición a todo el arte anterior, sus "ingredientes negativos y blasfematorios", e insinúa que su aparición sea, acaso, un fenómeno de "hartazgo" de arte, odio al arte". Y se pregunta: "¿Cómo sería posible? Odio al arte no puede surgir sino donde germina también odio a la ciencia, odio al Estado, odio, en suma, a la cultura toda."

cubismo o el surrealismo han sido, a su vez, tachados de arte burgués y minoritario.

Hay que reconocer, por lo demás, que, efectivamente, el arte nuevo ha venido a parar en eso, en nuevo arte burgués y en nuevo academicismo: su pretendido internacionalismo sólo lo ha sido en un aspecto negativo, en el de la oposición al arte tradicional de todos los países. No ha sido ni podrá ser un arte para masas, un arte capaz de satisfacer en ningún sentido al proletariado, un arte, en fin, positivamente instalable en la comprensión y la admiración de las mayorías de cualquier país. Era, pues, de esperar la cruel repulsa del Estado soviético hacia el arte nuevo después de haberse servido de él con turbios designios extraartísticos. Y merece la pena llamar la atención sobre las consecuencias que para el arte de vanguardia ha acarreado la maniobra propagandística de que fué víctima. Manipulado por elementos judíos y revolucionarios que vieron en él un magnífico vehículo de empresas económicas y políticas su desprestigio se ha acelerado, y ya se sabe la forma aguda en que fué combatido y proscrito en naciones como Alemania cuando en este país advino el nacionalsocialismo. De aquí la enorme paradoja de que un arte que nació con la ambición de ser "arte puro", sea, en toda la historia de los movimientos artísticos, el caso de arte más contaminado de significaciones extraplásticas, que son precisamente las que han comprometido su vida en Europa durante la época en que el Tercer Reich obtuvo su máxima pujanza.

En cuanto a Rusia, y pasados los primeros momentos de ideación artística a base de innovaciones revolu-

cionarias que tenían indudable parentesco con el arte maquinista y futurista (recuérdense los absurdos proyectos escultóricos de Tatlin), las artes plásticas, incapaces de crear un nuevo estilo comprensible para el pueblo regresaron de las formas deshumanizadas, y fué entonces cuando el Estado soviético se decidió a emplear el arte, especialmente la pintura y la escultura, como puros elementos de propaganda. Ningún arte de ningún país de Europa ha tenido tan descarado aspecto de "cartel" político como el soviético. Pintura y escultura son allí concebidos como elementos aptos, exclusivamente, para ser instalados en todas las esquinas de la nación y vocear desde los puestos más estratégicos las consignas estatales. El cartel es, ciertamente, una técnica publicitaria empleada en todo el mundo y utilizada también por los Estados de todos los países, pero nótese que el caso del soviético es muy distinto: es que allí el arte mismo es cartel. La diferencia de puntos de vista es total, y la consecuencia inmediata es que el arte soviético se aleja decididamente de las concepciones tradicionales según las cuales el arte es una región de la creatividad espiritual dotada de autonomía. Queda relegado al humilde y subalterno papel de mera técnica publicitaria.

"El arte pertenece al pueblo", es una consigna rusa difundida ampliamente como un halago reivindicatorio ¹.

¹ De la satisfacción que el Estado soviético experimenta voceando frente a la burguesía europea estos postulados, existe una curiosa anécdota, referida por Ignacio Zuloaga y ocurrida a nuestro gran pintor cuando pretendió rescatar de un Museo soviético uno de sus más famosos cuadros, el de Gregorio Botero: "El Bo-

Este postulado contiene, como es sabido, un deseo de socializar el arte acumulado por las generaciones pretéritas e implica un afán de cohonestar las incautaciones realizadas por el comunismo. Pero, además, dicha consigna lleva consigo todo un programa de política del arte, realizado ampliamente por el Estado soviético, y consistente en erigir al pueblo en destinatario exclusivo del arte que se produzca en el presente. Bajo la proclama de que el arte pertenece al pueblo, el pueblo ruso tiene que aceptar todo y sólo el arte que le sirva el organismo estatal. En Rusia, pues, se da el caso extremo de arte dirigido e impuesto por el Estado.

Comparada con esta dictadura política rusa sobre el arte hay que reconocer que la dirección ejercida en el arte alemán por el Tercer Reich fué una mediocre intervención, y en cuanto al caso de Italia ni siquiera se pusieron trabas en las exposiciones de la "Biennale" de Venecia al ingreso de las obras venidas de los sectores más avanzados del arte de vanguardia, procedentes muchas veces de la escuela de París o de los focos artísticos centroeuropeos. La tolerancia en materia de arte fué una norma constante del fascismo italiano; si no cabe decir lo mismo del nacionalsocialismo, tampoco puede olvidarse que el arte de vanguardia, de por sí inofensivo, había sido convertido de antemano en

tero, que era del príncipe ruso Babouchinski, quise comprarlo, pasados unos años, ya Rusia en régimen comunista. Escribí rogando que me lo vendieran. Me contestaron: es una obra de arte, y el arte pertenece al pueblo" (BERNARDINO DE PANTORBA: *Ignacio Zuloaga*. Edit. Carmona. Madrid, 1943).

instrumento económico y político, produciéndose una concomitancia que colaboró eficazmente a su desprestigio. En todo caso esta actitud del nacionalsocialismo, puramente negativa, fué sólo un primer paso para asentar las bases de un nuevo arte nacionalista que trató de lograrse, al igual que en Italia, pero con mayor impulsión y decisión, por medio de un intenso mecenazgo de Estado.

Son un tanto rebeldes a catalogación y definición rigurosa las actitudes respectivas del nacionalsocialismo y del fascismo en el terreno de las artes plásticas, porque tienen que basarse en una serie de posturas un tanto inasibles. Sin embargo, no parece inexacto decir que el fascismo italiano, con un criterio más tolerante que su vecino germánico, se contentó, respecto a sus relaciones con las artes plásticas, con *orientarlas*, mientras el que el nacionalsocialismo trató, más bien, de *dirigirlas*.

El caso de las cuatro naciones aludidas, Francia, Rusia, Alemania e Italia testifica una cuádruple actitud de Estado en sus relaciones con el arte ¹. Por

¹ Las cuatro posturas citadas son las más significativas, aunque evidentemente no son las únicas ni en la teoría ni en la práctica. Concretamente se podría hablar de las relaciones entre arte y Estado en cualquier otra nación, Inglaterra, por ejemplo. Pero la postura de Inglaterra, como la de varias otras naciones, no contiene, durante el período a que nos referimos, ninguna particularidad que en líneas generales difiera de la tradicional en los diversos Estados con respecto a las artes. Las actitudes verdaderamente nuevas y sintomáticas se han dado principalmente en las naciones aludidas arriba.

de pronto, existe una diferencia esencial entre la primera de ellas y las tres restantes, diferencia que brota inmediatamente de la naturaleza del régimen político francés, cuyo Estado, como tal Estado, ha carecido de una determinada política respecto del arte durante los años a que nos venimos refiriendo. Ello no ha sido obstáculo, como sabemos, para que en Francia haya surgido una facción que, desde la oposición primeramente, y finalmente desde el poder ya conquistado realizase una serie de operaciones enderezadas a influir decididamente en los rumbos del arte. Se trata, por lo tanto, de una verdadera intervención realizada por un grupo, y precisamente esta intervención nos permite aducir el caso de Francia junto al de Rusia o Alemania. Sus autores la realizaron desde una organización cuyo cariz oscila entre la pandilla y la oligarquía. Si el arte en Rusia, diremos para resumir, ha sido objeto de una *imposición dictatorial*, y en Alemania de una *dirección estatal*, y en Italia de una *orientación estatal*, en Francia ha surgido de una clara *ingerencia oligárquica*.

IV

A la vista del comportamiento que en muy diversas latitudes de Europa ha existido por parte de los sujetos políticos con respecto a ciertas formas de arte, hemos podido apreciar una gamma de aptitudes cuya formulación—sin excesivos pruritos de rigor verbalista—, hemos resumido en las nociones de imposición, direc-

ción, orientación e ingerencia. Ahora el tema se polariza en torno a la compleja cuestión de las relaciones deseables entre el arte y el Estado. ¿Cómo deben comportarse recíprocamente estos dos individuos tan dispares?

En el mundo del pensamiento, a la vuelta de cada esquina, hay la inminencia de encontrarse a Platón. Tal ocurre en este caso. En la República, principalmente, y también en otros diálogos, existen, como es sabido, terminantes y frecuentes testimonios ¹ de cómo el arte y los artistas constituyen, en la mente platónica, una fuente de problemas e inquietudes para el Estado, cuya actitud no deberá consistir en una desaprensiva inhibición. He aquí, pues, que ya el filósofo griego denuncia las provincias del arte como parcelas cuya autonomía puede ser peligrosa para el gobierno de la República. Por lo demás, ya se sabe que cuando Platón alude a la expulsión de los poetas o diserta sobre el peligro corruptor que va anejo a la pintura tiene puesta su mirada en la salud de un Estado en ruta hacia la virtud, para el cual la Belleza es un aspecto del Bien. Sin necesidad de insistir ahora sobre la preceptiva platónica alusiva a este punto ni sobre el en-

¹ En lo referente a los poetas, véase, por ejemplo, Rep. II, 377 a; III, 391 e; X, 608. Respecto de la música y la rítmica, que ofrecen, según Platón, una gran propensión a deslizarse hacia la voluptuosidad y el afeminamiento, véase IV, 424; la estatuaria y la pintura son también consideradas desde el punto de vista de los intereses del Estado en Soph. 235 d, 236 c; Rep. X, 597 d, e; IV, 420, etc.

garce de su doctrina con la teoría del Estado ideal hay que advertir que la prevención de Platón contra los artistas tiene su origen en la consideración que hace el filósofo de la esencia de artes como la pintura, que según el criterio platónico de la imitación, implican el triunfo de lo ilusorio sobre lo verdadero. Queremos decir con esto que la posible influencia de las artes sobre el Estado es prevista teóricamente por él una vez inspeccionada la esencia de aquéllas y el fin de éste; pero de ahí no cabe deducir que en su época las artes plásticas hubiesen adoptado con insistencia unos rumbos concretos que pusieran en guardia al teorizante político que era Platón. De hecho, además, él miraba como artes suspectas más bien a la poesía y a la música, pero en todo caso queda firmemente asentada la intervención estatal en los dominios del arte. Para Platón, pues, no existen zonas de alma que puedan ser no ciudadanas, no políticas. El arte ha de ser utilizado para movilizar al hombre hacia la virtud.

Naturalmente, las modernas utilizaciones del arte en Europa no tienen ese nimbo de puro idealismo platónico que resuelve la política en ética, sino que sirven a otras urgencias perentorias y están subordinadas, en calidad de instrumento más o menos propagandístico, a un fin definitivo e intransitivo, que es el fin político. Por mucho que algún historiador alemán haya querido equiparar, por ejemplo, a Hitler con Platón ¹, en el

¹ Véase lo que opina R. SCHAEERER de actitudes como las de Joachim Bannes (*Platon. Die Philosophie des heroischen Vorbildes y Hitler's Kampf und Platon Staat*), Mader (*Platon und wir*) y

aspecto de las relaciones entre arte y Estado, lo que hay de común entre el proyecto platónico y la realidad alemana es tan sólo una muy parcial coincidencia de procedimientos políticos más bien que una identidad de puntos de vista filosóficos. Y en cuanto al programa soviético, es evidente que la utilización del arte como ariete al servicio de la lucha de clases no es precisamente en Platón donde puede tener un precursor, ya que el filósofo griego apenas se preocupa de otras clases que las superiores, e incluso al aludir a la masa del pueblo no retrocede ante la palabra "esclavitud" ¹.

La actitud de Platón respecto al arte fué, por lo tanto, una anticipación que, como el resto de sus concepciones políticas, no trascendió al plano de la política efectiva. Las relaciones entre arte y Estado, desde la antigüedad hasta el siglo XIX, transcurrieron al margen de esa absorción que sólo la política de la primera postguerra europea inauguró sobre el arte. Pericles, los Médicis, Felipe IV o Bismarck habrán dedicado al arte una atención más o menos preferente, pero en todo caso Fidias, Miguel Angel, Velázquez o Menzal han dejado una obra suya cuya comprensión no necesitará

otros: "Algunos escritores de la Alemania contemporánea le reclaman (a Platón) como uno de sus inspiradores y ven en su jefe actual (Hitler), además de un superhombre nietzscheano, la encarnación del tirano filósofo esperado durante mucho tiempo" (*La question platonicienne*. París-Neuchatel, 1938).

¹ Cf. TH. GOMPERZ, y su crítica en *Griechische Denker*, volumen II, pág. 526, según la versión francesa de REYMOND, *Les penseurs de la Grèce*. París-Lausanne, 1908.

nunca prenotandos de índole política. El mecenazgo de Estado se había limitado, en todo tiempo, a impulsar con diverso calor y convicción las bellas artes, pero éstas conservaban una indudable autonomía. El hecho de que en estos últimos treinta años la perturbación social y política haya dejado clavado su huella en las artes revela, como ya sabemos, la hiperestesia que aquellas realidades han cobrado en la conciencia europea de nuestro tiempo. Evidentemente, y desde el punto de vista del arte, la ingerencia de cuerpos extraños a su naturaleza puede constituir un obstáculo para su biología, pero el político de hoy ha necesitado a veces militarizar a su servicio la parcela del arte y no ha experimentado excesivos escrúpulos al violar reductos que antaño eran percibidos, más o menos confusamente, como dotados de un cierto privilegio que suelen ser patrimonio de las zonas sagradas.

Frente a la concepción platónica de la misión del arte dentro de la organización de un Estado ideal, y frente a la actitud más o menos intensamente absorbente de los citados Estados modernos sobre el arte existe la teoría y postura liberal. Para la mente liberal el arte es una criatura que debe dejarse crecer a su arbitrio, espontáneamente, como un arbusto que, nacido por sí mismo en el huerto de la creatividad humana, florecerán con variable frondosidad, pasivamente acogida por el hombre político, y producirá frutos de sazón diversa, resultado de anónimos factores de natural fecundidad.

Este criterio, de estirpe netamente roussoniana y

naturalista (obsérvese que suele andar plasmado en expresiones sacadas del léxico botánico) ¹, aboga, ante todo, por la espontaneidad del arte, y su consecuencia lógica en la postura del Estado liberal ha sido la de dejar a las artes abandonadas a sí mismas. A lo sumo se tendía a fomentarlas. La noción del “fomento”, típicamente liberal, posee, aplicada a las artes, una confusa vaguedad y pertenece más bien a la retórica política que a la actuación inteligente; en todo caso, cuando se ha ejercido realmente no ha solido pasar de ser una operación presupuestaria, de subvención económica más o menos generosa y casi siempre ruin. Si por fomentar las artes ha de entenderse, exclusivamente, un proporcionar a los artistas aquellos elementos materiales que son condición *sine qua non* de la obra artística, habrá que reconocer que el fomento ha sido no pocas veces contraproducente, porque también hay que partir de la evidencia de que en muchas épocas las tendencias artísticas dominantes han transcurrido por rutas des-carriadas, y en esos instantes el fomento meramente material del Estado sólo ha servido para afianzar unos rumbos aberrantes y obstaculizar la eclosión de otras

¹ Es curioso cómo esta terminología del “florecer” y el “producir frutos” se ha extendido hasta los más humildes manuales de historia del arte, convirtiéndose en puro tópico. Toda la obra de OSWALD SPENGLER y su consideración de la cultura está basada en una fundamental metáfora botánica. En cierto modo, el autor de *La decadencia de Occidente* ha sido el sistematizador de toda una serie de intuiciones sobre la esencia de la cultura que estaban ya más o menos instaladas en la apreciación tradicional.

posibles direcciones saludables ¹. Los inconvenientes de la actitud meramente pasiva, típica del Estado liberal, resultan evidentes. Por otra parte, esa pasividad estatal deja libre el campo del arte en épocas tan turbulentas como las actuales a las invasiones de una facción audaz que trate de explotarlo por cuenta propia y con miras que acaso no estén inspiradas en un puro idealismo artístico. Cuando en la vecina Francia se han levantado voces de alarma ante la perspectiva de la aniquilación del arte francés, comprometido por las manipulaciones de un grupo internacional, lo primero que debemos preguntarnos es si todo ese fenómeno no será la consecuencia lógica de una postura estatal inhibitoria, de un no intervencionismo de color liberal aferrado al criterio de la espontaneidad.

Entre el criterio del estado liberal y la extrema postura de intervención dictatorial, tal como ha sido propugnada por el bolchevismo, tiene que darse una actitud intermedia, que no se adscriba incondicionalmente a ninguna de ambas.

¹ Piénsese, por ejemplo, y para no salir del caso de España, en algunas consecuencias del fomento material de que fueron víctimas pintura, escultura y arquitectura durante el siglo pasado. Gracias al apoyo del Estado liberal de entonces perduran en nuestros muros oficiales desatentados cuadros de historia aptos para perpetuar el horror en las pupilas de varias generaciones, se conservan en innumerables plazuelas monumentos indignos de la horaciana perennidad del bronce, y existen edificios modelo de lo que en arquitectura deberá siempre evitarse. Si todo ello fué obra del fomento estatal, el historiador del arte aun se consolara pensando que tal fomento no fué, por fortuna, más cuantioso.

A la primera, porque hay suficientes motivos para darla por liquidada, y porque en este terreno, como en todos, ya no cabe una regresión histórica. Para bien o para mal, el hecho es que en el mundo moderno la política ha invadido las costas del arte. Es inútil que los ideurgos reclamen una restitución fulminante invocando principios absolutos y desentendiéndose de las flagrantes realidades que se acaban de producir en un punto del tiempo y del espacio. Aparte de ser discutible esa restitución en el terreno especulativo, en el de la realidad histórica correría el peligro de ser, *hic et nunc*, utópica y ucrónica. En nuestra época la absorción del arte por la política tiene algún parecido con ese ímpetu oceánico que a las veces se incauta de una franja costera; es un telúrico fenómeno que convierte en inútil todo añorante afán por rescatar del reciente seno abisal lo que fué rubia playa y prado florecido. El hecho es que el arte moderno ha sufrido también, en algún modo, la ocupación. Las miradas que antes hemos dedicado al arte europeo en sus relaciones con lo social y político son bastante expresivas para poder contestar a la pregunta de "quién fué el primero" que violó sus fronteras, pero lo cierto es que las invasiones tienden siempre, por ley natural, a perpetuarse con tenaz adherencia. En resumen, regresar a los postulados de espontaneidad y abandono que la política liberal mantenía respecto del arte es, en lo ideológico, un error; esperar en la súbita regresión del avance político parece ser, históricamente, una equivocación.

En cuanto a la extrema coacción ejercida sobre el

arte por la política de un régimen como el soviético es fácil advertir que de este género de presiones el primer perjudicado ha de ser el arte mismo. Ya hemos visto que los principios en virtud de los cuales el doctrinarismo comunista tiende a implantar una dictadura sobre el arte no se identifican, precisamente, con los que en la doctrina platónica constituyen el eje neurálgico de la República ideal, pero incluso en el Estado de Platón, si alguna vez llegara a realizarse, es evidente que toda la policía estatal, empeñada en convertir al arte en adalid de la virtud, sólo conseguiría plasmaciones frías y académicas. Precisamente la nota característica del arte ruso impuesto por el Estado soviético consiste en un academicismo proletario, congelado por su persecución a ultranza de moralejas sociales y políticas. Esto, en cuanto a las consecuencias en el específico terreno estético, pues, además, mientras subsista la requisa estatal, el pabellón del arte no podrá ser visto por los otros pueblos como una cándida bandera blanca con derecho a ondear por encima de todas las fronteras.

El historiador comprueba, hasta la saciedad, que el arte varía y que sus variaciones corresponden a las de las costumbres y estado social y político concomitantes en cada coyuntura temporal y espacial. El arte, pues, podrá reflejar siempre ciertas realidades políticas, pero en un caso como el ruso el arte no refleja, es política. Se ha trocado la concomitancia en dependencia, y así es evidente que su porvenir correrá parejas con el de la política que se sirvió de él. El nacionalsocialismo se ha servido del arte en una forma mucho más moderada

y, no obstante, a nadie extrañará que el peculiar neoclasicismo alemán, alumbrado en arquitectura y escultura bajo la directa inspiración del Tercer Reich, haya quedado yugulado, y no tanto por las nuevas realidades de Alemania en el orden económico cuanto por las de índole puramente política. Y, sin embargo, se trata de un arte que es arte antes y más que política, a diferencia del soviético, que es política antes y más que arte, en la intención y en la realidad.

Los partidarios de la absorción del arte por el Estado suelen recurrir al argumento de que en una forma u otra el arte ha servido siempre a alguien. Esa opinión sólo es exacta, como dicen los escolásticos, *secundum quid*, pero desde luego no podrá servir nunca, en lógica correcta, para cohonestar el total sometimiento impuesto por un Estado a las artes. Es cierto que la pintura y la escultura occidentales han vivido, durante largos siglos, al servicio de la religión, pero se trataba de un servicio ofrendado desde la intimidad del artista, no de una servidumbre impuesta desde fuera. Si progresivamente ese servicio se ha debilitado, ello se debe, como es sabido, a transformaciones operadas en la conciencia occidental, acerca de las cuales no es pertinente insistir aquí ¹; pero nótese que de todos mo-

¹ Aludamos, no obstante, *per transenam*, a cómo la progresiva secularización del arte ha sido compañera, a través de la Historia, de una también progresiva "angustia del asunto". Una vez dimitida la inspiración religiosa, los pinceles y cinceles hubieron de alquilar su labor a otras entidades sucedáneas: la historia, el género, el clasicismo, el romanticismo, el paisaje, el

dos el arte no era por ello menos arte. No era una propaganda religiosa, era una vivencia de la religión esencial y altamente artística.

Si, por lo tanto, no cabe adscribirse a la mentalidad liberal de la actitud del Estado frente al arte, y por otro lado es inadmisibile un extremismo estatal del tipo del soviético, las razones de una repulsa razonable proceden: en el primer caso, de la exigencia, cada día más urgente, de proporcionar al arte una auténtica atención que sea, ante todo, inteligente; y en el segundo, de la ilicitud de someterle a una servidumbre que le perjudica totalmente a él y también al Estado.

Ambas posturas, extremas ambas, son el Escila y Caribdis del político de hoy, que se ve precisado a navegar, como Ulises, entre un riesgo dual. Porque es evidente que los yerros que puede cometer el Estado en sus relaciones para con el arte afectarán, por de pronto, al arte mismo, pero en definitiva se volverán contra el propio Estado. De ahí la necesidad de una política de arte, entendida por tal no ya la conversión de aquél en mero vehículo difusor de un determinado doctrinarismo, esto es, no el alojamiento violento en el recinto del arte de un alma política, sino aquella suma de postulados concretísimos que pueden enderezar el arte a ser cada vez más arte, esto es, más acorde con su peculiar

arte puro, incluso el subconsciente. "Sabemos pintar y esculpir, pero no sabemos qué", vienen a confesar, tácitamente, la pintura y la escultura modernas. No es pura casualidad que precisamente en ese momento histórico haya venido el Estado a pretender instalarse como tirano en un reino con inminencia de sede vacante.

esencia espiritual, más universal y al mismo tiempo más particular, más auténtico—y por tanto más duradero—y más bello. Sólo así puede servir y sirve el arte a la nación.

Ahora ya, con estas precisiones, cabe hablar de la utilidad práctica del arte. Para que el arte sea útil no es menester utilizarlo de antemano, basta con que él exista dentro de la nación y posea altas calidades estéticas, y entonces la utilidad se le dará al político por añadidura. Para que un cuadro como *La rendición de Breda*, por ejemplo, pueda ser en el mundo un monumento destinado a exaltar la nobleza y la caballeridad españolas no hicieron falta consignas estatales. Bastó que el contenido espiritual de ese cuadro fuese, por de pronto, altamente artístico, que Velázquez tuviera ocasión material y espiritual de percibir en torno suyo las virtudes que aparecen exaltadas en la obra, y, en fin, que el móvil de esa exaltación radicase precisamente en aquel reducto de la intimidad del artista, donde se alojan las vivencias estéticas más aun que las políticas.

Si, por lo tanto, la única política del arte lícita y deseable es la que tienda a procurar que él se produzca en la forma más peculiarmente artística, esa política deberá inspirarse en criterios de índole estética. Ya con ello cumplirá, indirectamente, una misión altamente política, pero además tendrá siempre presente las realidades nacionales y el modo director de ajustarse a ellas sin por ello desvirtuar la esencia del arte confiado a su tutela.

Sería muy complejo especificar los módulos concre-

tos y precisos conforme a los cuales ha de efectuarse esa tutelar política del arte. En primer lugar, variarán según las peculiares situaciones que se alojan en las coordenadas de tiempo y espacio. Además, la rigidez de los formularismos programáticos se aviene mal con esa ágil flexibilidad que reclama una fundamentación de la política inspirada en la prudencia, concebida ésta como virtud moral, permanente ella misma, pero ceñida a los meandros de la vida fluyente, esto es, concebida como *recta ratio*, pero de todas las cosas ágiles, *agibilium*. De todos modos, sí cabe insinuar que la concepción tutelar de una tal política tenderá más bien a orientar discretamente que a dirigir el arte, y en este sentido su actuación ha de consistir en una delicada y casi inaprehensible mixtura de elementos sólo genéricamente encauzadores y mínimamente normativos. Puesto que el arte de un pueblo es patrimonio de ese pueblo, será oportuno que ni el arte sucesivo implique una ruptura con la profunda y esencial tradición, ni quede expuesto al anquilosamiento de un mero insistir aburrido en los moldes antiguos. Habida cuenta además de la naturaleza expansiva del arte y de la universalidad de su expresión, no será impertinente prever los posibles y variados efectos del inevitable, y en principio, deseable fenómeno, de la ósmosis y endósmosis del arte a través de las fronteras nacionales. A un Estado que aspira a impulsar y difundir su arte con pureza de intención artística, pero que al mismo tiempo perciba la insoslayable exigencia de tutela que va implicitada en su propia misión, no puede serle indiferente la actitud de otros

Estados cuya gestión sobre el arte sea menos pura que la suya. Como jamás en la Historia, el arte de todos los países goza hoy de medios para propagarse velozmente a lo ancho del mundo. Esta, que en principio es una maravillosa felicidad, hubiera estremecido de entusiasmo a Platón. Sin embargo, el político de hoy, más pesimista, tiene motivos para no compartir las esperanzas del viejo filósofo; por desdicha, el reinado de la virtud sobre la tierra no es hoy la tarea encomendada al arte por ninguno de los Estados decididos a cabalgar sobre él.

V

España es, dentro del conjunto de pueblos que han elaborado cultura occidental, una de las primeras naciones que en el terreno de las artes plásticas merece figurar como espléndida cantera de individuos genialmente dotados. Sin ánimo de recorrer ahora los capítulos de nuestra historia del arte, podemos, no obstante, afirmar que el arte español, puramente vinculado a lo más sazonado del arte universal y al mismo tiempo enraizado en la entraña de lo inconfundiblemente racial y nacional, ha cumplido una egregia misión en el orbe cultural y artístico europeo. En algunos aspectos, por ejemplo, el pictórico, España ha producido y sigue produciendo una gloriosa cadena de artistas que, desde el que forma en Altamira un anónimo eslabón paleolítico e inicial, hasta sus más recientes epígonos de hoy, acreditan la singular fuerza creadora que existe colocada

en retinas y en manos españolas. Sería bien poco que tal hecho excitara entre nosotros una mera y sin duda legítima complacencia de nuestro orgullo nacional si al mismo tiempo no nos sirviera de acicate para reparar en la riqueza y en la responsabilidad que nos confiere la posesión de esa materia prima espiritual que es la vocación racial para las artes.

Precisamente esa riqueza y la consiguiente responsabilidad de su empleo hacen oportunas las anteriores consideraciones sobre las relaciones entre la política y el arte. Por fortuna, ha concluído ya para nosotros la inveterada postura liberal, que en lo referente a las artes consistía en carecer radicalmente de ese criterio tutelar e inteligente que a lo largo de estas páginas se nos ha presentado como brújula irrenunciable de un Estado consciente de todas sus misiones directivas. No estará de más, sin embargo, hacer hincapié en cómo precisamente durante una larga etapa que coincide, y no por pura casualidad, con un descenso de nuestro nivel artístico, han tenido su apogeo la mentalidad liberal española y su secuela, el principio de inhibición del Estado en lo referente a actitudes frente al arte. Evidentemente, sería excesivo y torpe considerar al liberalismo como responsable de la astenia que nuestro arte en general ha venido sufriendo en décadas pasadas; no podemos ignorar u olvidar que las leyes que rigen en la Historia la aparición de decadencia suelen ser más sutiles y complejas, leyes cuya mecánica a duras penas logra desentrañar la filosofía de la Historia; tampoco cabe preterir la consideración de que esas de-

cadencias suelen ser como un bajamar que afecta al mismo tiempo a todo el litoral de la vida histórica, y por lo tanto al arte igual que a la política. Pero la inoperancia liberal ha sido, entre nosotros, lo bastante rotunda para poder ser constatada expresamente. Algunas de sus consecuencias más palmarias fueron el aislamiento de España al margen de los movimientos artísticos fecundos que se iniciaron al otro lado de los Pirineos (recuérdese el caso del Impresionismo, que tardó varios lustros en ser conocido, y no diremos apreciado, en nuestros medios artísticos oficiales) y el consiguiente clima de mediocridad que asfixió tantas veces al talento de numerosos artistas. Aun así, éstos continuaron surgiendo—el filón artístico de España ha sido siempre de pródiga riqueza—, pero con frecuencia los mejor dotados hubieron de buscar por sí mismos, fuera de España, oscuramente, en éxodo forzoso, un ambiente espiritual, más aun que económico, acorde con sus apetencias de originalidad y autenticidad. Lo cierto es que durante muchos años, por fortuna extinguidos, hemos sufrido en nuestra Patria una especie de diáspora del talento artístico.

Durante los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera se aprecia una recuperación, por parte del Estado, de la conciencia de misión tutelar; es entonces cuando se inicia la intervención oficial en las exposiciones de Arte y cuando por primera vez el Estado se decide, al fin, a adquirir algún Ingres, varios Cézanne, unos cuantos Gauguin, Seurat, etc. Sin duda, no toda la actuación que por aquellos años se ejerció por parte de los

tutores oficiales del arte fué acertada e incontrovertible, pero por lo menos trajo consigo un despertar de la conciencia estatal—que para nosotros es lo significativo— a la realidad de misiones inolvidables, y significó la abolición del inhibicionismo liberal. Se trató, por lo menos, de poner al día la sensibilidad artística, y ésta era una tarea evidentemente necesaria después de tantos años de absentismo y alejamiento de las rutas artísticas contemporáneas. Desde entonces el arte producido en España ya no quedaba aislado de las corrientes del momento. Tal actitud era absolutamente necesaria, pero su consecuencia lógica y última debe ser una fina atención a todo el complejo de circunstancias y tendencias que forman el cortejo inseparable de esas corrientes contemporáneas.

Una modesta contribución a esa atención pueden ser las forzosamente inexhaustivas consideraciones anteriores a las relaciones entre el arte y la política europeos durante los últimos treinta años. Ellas han podido certificarnos la vida peligrosa y difícil que estaba reservada al arte de nuestro tiempo y dar, en cierto modo, la razón a algunas mentes agudas del siglo pasado que, ambiciosas de barruntar el futuro, se preocuparon por indagar conjeturalmente el perfil del arte del porvenir. Así, Taine, vislumbró siglos que difícilmente sabrán proporcionar al arte alimentos vitales. Víctor Cousin desconfiaba de la posibilidad de una escultura moderna. Renán advertía que lo mismo que la epopeya fué aniquilada por la artillería podrían ser también aniquiladas otras formas de arte, y que, de todos modos, al no po-

der ser el arte un privilegio de una pequeña “élite” aristocrática, dejará de existir. Y todos señalaban más o menos explícitamente a la industria como probable causante de la liquidación del arte. Hoy día podemos afirmar que éstos y otros filósofos, si no poseyeron precisamente la virtud del zahorí capaz de localizaciones casi matemáticas, sí percibieron, en cambio, la peligrosidad de la etapa vecina.

La visión de Guyau, más serena, diseccionó con evidente agilidad “Les problèmes de l’esthétique contemporaine”¹, acallando numerosos alarmismos y expresando su fe en el arte futuro. Sin embargo, bien claro está que la historia de estos últimos años no puede colmar las esperanzas de quien, como él, fijó la grandeza del arte en su misión de crear en el grupo social identidad de sentimientos y sensaciones de la máxima elevación por medio de la “synergia” del arte, capaz de producir simpatía de sentimientos superiores².

Sin necesidad de incurrir en la zona movediza del profetismo, podemos también—y hasta cierto punto debemos—situar ante nosotros la interrogación de cuáles van a ser los rumbos del arte europeo en el futuro próximo. Evidentemente, es pronto todavía para discernir el perfil exacto de la corriente estética que circulará por la Europa de ahora, pero ya de antemano se

¹ Es el título de uno de sus libros (París, Alcan, 1897).

² Véase su obra, para su época radicalmente original en lo relativo a la función social del arte desde el punto de vista de su ley interna: *L’Art au point de vue sociologique* (5.ª edición. Editorial Alcan. París, 1901).

puede afirmar algo, e incluso algo se puede predecir.

Se puede por de pronto afirmar que ha fenecido la herencia ideológica liberal cuya consecuencia en el terreno específicamente artístico ha consistido en esa inhibición que tiene tanto de simple abandono. Decididamente, el Estado tiene bastante quehacer en el campo del arte, y su gestión ha de evitar el convertirlo en mero esclavo de la política.

Y se puede predecir, aunque sólo sea en forma dilemática, que la próxima actitud europea o bien implicará una desmovilización del arte en los sectores políticos que no tuvieron escrúpulos de enrolarlo a su servicio—y esta desmovilización constituiría, precisamente, un alto exponente de pacificación espiritual auténtica—o, por el contrario, persistirá la utilización política. Por desdicha, no es menester un excesivo pesimismo para temer que ocurra esto segundo; entre otras razones, por ese innato afán de desquite que constituye el eje psicológico del proscrito, y no olvidemos que el arte judío y soviético ha vivido en Europa unos años de destierro. Entre las muchas obligaciones de crear cosas nuevas que pesan sobre la Europa de hoy está la de crear un arte que también sea nuevo. Ahora bien, gran parte del arte que pugnó por imponerse al mundo después de la pasada postguerra, en el día de hoy ya no puede otra vez ser arte nuevo; una de las condiciones que requerirá para serlo auténticamente es la de que no podrá soltar las amarras con el arte de todos los tiempos, esto es, no podrá tener aquel cariz tan integralmente negativo que puso en trance de muerte la

entidad sustantiva de artes que o conservan alguna relación con lo bello, lo humano, la naturaleza y las formas, o se convierten en receptáculo vacío de su esencia, y entonces rellenable con elementos trasegados desde tendenciosas procedencias sociales y políticas. Y en cuanto a las consecuencias de una persistencia en la actitud dictatorial sobre el arte no sólo alcanzan al arte mismo, esto es, no sólo constituyen un delito de lesa natalidad espiritual—refinada perversidad neomalthusiana contra la fertilidad del alma de los pueblos—, sino que también se tornan, tarde o temprano, contra el Estado mismo, y ello por un doble camino: ante todo, porque la vida artística es parte integrante y principal de la vida total de la nación, y después porque el afán de un Estado por encubrir un arma ofensiva bajo ropajes venerables pertenece a la política deshonesta que suele irritar a todos sus vecinos.

* * *

Concluyamos aludiendo a las normas que han presidido y presiden la actitud del nuevo Estado español en cuanto al arte. Por de pronto, la antigua incuria ha sido corregida eficazmente, y ya no existe aquella mediocridad de clima artístico que antaño empujaba al éxodo a nuestros mejores talentos. Precisamente en estos últimos nueve años la actitud de España para con el arte ha hecho posible la reintegración a nuestra Patria de varios artistas que antaño, y precisamente en la época invadida de sopor liberal, hubieron de peregrinar

fuera de España. Si Ignacio Zuloaga y José María Sert —por citar dos nombres españoles que constituyen sendos capítulos del arte moderno—acaban de expirar en nuestra Patria entre el dolor nacional, y si han dedicado su entusiasmo y su más maduro genio a ennoblecer al arte nacional, todo ello no es un puro azar, sino que guarda estrecha relación con la fértil situación del arte nuestro dentro de la vida total de la nación.

Por otra parte, el nuevo Estado ha proseguido la tarea de renovación que ya se inició, como sabemos, durante los últimos años de la dictadura, y no ha cerrado las puertas a ningún arte de vanguardia. Tampoco se ha empeñado en propagar con provinciana admiración ciertas formas del nuevo arte europeo que fueron exaltadas durante la etapa republicana por algunos ofuscados de cosmopolitismo, y desde luego, mucho menos ha tolerado que ése o ningún otro arte hayan sufrido ingerencia de intenciones equívocas. Con lo cual se ha situado en la línea deseable de las relaciones entre el arte y la política, porque la realidad de los hechos que se han desarrollado ante nuestra vista nos proporciona no sólo una más clara apreciación de las causas que verdaderamente pueden comprometer al arte de nuestro tiempo, sino también la convicción de que ante el hecho consumado de su servidumbre a direcciones previamente calculadas con el designio de actuar a través de las fronteras, se impone una elemental atención a la mercancía transportada.

En nuestro país las artes plásticas, que cuentan con una espléndida tradición, son pura expresión del genio

artístico nacional, y no están dirigidas contra nada. Serán peores o mejores, aunque estéticamente hay motivos para creer esto segundo; no cabe dudar del feliz alborar de una arquitectura atendida inteligentemente por el Estado, que entronca con lo más auténticamente tradicional, y posee al mismo tiempo original modernidad; y respecto de la pintura y escultura, el regreso de lo abstracto que en el mundo se ha iniciado ya, viene a dar la razón al realismo insobornable que es la medula misma del arte español de todo tiempo. En todo caso, y políticamente, pintura, escultura y arquitectura no están sometidas bajo el yugo, prosiguen una tarea racial de creación espiritual eficazmente tutelada por el Estado, y poseen esa suprema cualidad que en los años pasados ha estado ausente de tantas formas de arte europeo, y a la cual hemos llamado, más arriba, pureza de intención artística.

Madrid, Ciudad Universitaria, 1945.

P R Ó L O G O A
" L A C A T E D R A L V I V A "

A muy pocos años de distancia de la obra de Spengler, asistimos todos los días a rectificaciones que, frente al concepto spengleriano de la Historia como complejo mosaico de culturas, afirman el sentido de su universalidad. La idea de historia universal es romana y cristiana. Barruntada por las mentes más despiertas de la antigüedad—tal Polibio de Megalópolis—y desarrollada desde la teología por el pensador más aquilino del cristianismo antiguo—Agustín de Hipona—, esa noción ha sido y será siempre un principio fertilizante de la comprensión, para el hombre moderno de todos los tiempos, de su propio pasado; y, por ende y al fin, de sí mismo. Pero la comprensión de sí mismo no puede ser una pura autocontemplación de la criatura sin incurrir en grave narcisismo y en aquella desordenación que es la médula del pecado. La recta comprensión de la criatura por la criatura ha de implicar en el hombre una misión vecina a la de la catapulta respecto al proyectil: inútil balística para el hombre sería siempre su facultad de

conocer si no ejerciera una propulsión de su mente hasta el reducto del Creador.

Por eso afirmamos la historia universal como plasmación, en el tiempo, de un proceso unitario, de un plan preestablecido, inaugurado con el *fiat mundus* y cuya clausura se realizará a la voz de las trompetas del Apocalipsis. Entre tanto, la sima de tiempo que se llena con la tarea de los hombres no puede ser aquella spengleriana exuberancia botánica del huerto abandonado que florece bajo una "sublime" carencia de finalidad; por el contrario, está sujeta a teleología providente. En la Historia, como en la Naturaleza, hay para el hombre un mirador en que asomarse al plan divino. La historia universal es documento susceptible de consideración en cierto modo grafológica: la agustiniana filosofía de esa historia universal es la trascendental grafología capaz de identificar en las hojas del mundo la viva huella de la mano de Dios.

La Edad Media se inscribe en esa historia universal y unitaria. Precisamente durante aquel lapso era mirado el suceder histórico con un prisma que evita la confusión heraclitea del hombre ante la fluencia del *pánta rhéi*. Ese prisma es la *species aeternitatis* que en el espíritu medieval no fué sólo un modo de contemplación, sino también un módulo de acción que impregna todas sus gestiones, desde la política hasta la artística. Y cabe meditar el espíritu medieval desde la arquitectura, la pintura o la escultura, es decir, desde la Catedral; es decir, desde la belleza forjada con humildad y fe por legiones de cristianos. La Edad Media no escribió jamás con

mayúscula la palabra "belleza"; el hombre medieval no pretendió con su arte la forja de la belleza *in se*, de la belleza *sibi*: por el contrario, la obra de arte se pretendía con altura en función de su destino. Este era religioso, y de ese modo el arte fué invariable oferente postrado ante la teología. Y es que durante los siglos en que la filosofía fué *ancilla theologiae*, todas las otras potencias del hombre disfrutaban también de un teológico servicio; tanto y más que la filosofía, las diversas artes fueron, a su vez, *ancillae* suyas. Este hermoso vocablo mucho pierde de su viejo encanto al traducirse. A fuerza de liberalismo y de sociología, la palabra "esclavitud" sólo suena a comercio y suciedad, a sudores y sangre. Y, sin embargo, la esclavitud medieval del arte bajo la religión es la más bella y fértil peripecia que le ha sobrevenido en todo el curso de su historia. *Ecce ancilla Domini*, fué toda la respuesta de María al Arcángel: la divina fecundidad de la palabra *ancilla* se remonta al misterio de la Encarnación.

Toda la misión del arte medieval puede encerrarse en esa palabra. El arte moderno, en cambio, ya desde el Renacimiento, ha elegido otros dueños, de alcurnia muy diversa. Hay artes, como la arquitectura, que de día en día están sirviendo más al hombre, y desde hace muchos años se oye en el mundo la queja nostálgica de que "hoy no se construyen catedrales". Otras artes, como la escultura y la pintura, pueden anotar en su historia el hecho de que su búsqueda afanosa de un digno señor a quien servir data del día exacto en que se emanciparon de la religión, y cómo es ese mismo día cuando al artista le

brotan las primeras gotas de un sudor inédito, el sudor de la angustia del asunto; porque estas artes ensayaron toda servidumbre: primeramente se alquilaron ellas mismas a la mitología; después, al clasicismo; más tarde, al espíritu romántico. En el siglo XIX la pintura se puso al servicio de la "historia" y de la Naturaleza, y en el nuestro no han faltado a estas artes señores tan precarios como la geometría e incluso el subconsciente. Pero, además, se da la enorme paradoja de que muchas de estas servidumbres encadenaron al arte, precisamente, cuando él más se jactaba de su emancipación, cuando más presumía de autónomo, cuando sus secuaces voceaban con la máxima arrogancia la divisa de "el arte por el arte".

Ninguna de esas angustias atenazó la vida del arte medieval; en los siglos de las Cruzadas, de las Catedrales y del Franciscanismo no se pudo ni aun soñar en la rebelión del arte por el arte. Ante los oídos del artista medieval ese grito hubiera sonado a demoníaco *non serviam* y a radical desordenación, puesto que el arte es una facultad otorgada al hombre, y el hombre tiene un puesto preciso en el mundo; de él no puede desertar, pues todo abandono de ese puesto, bien sea por exaltación o por rebajamiento, es una incursión en el desorden cósmico del pecado. El artista medieval no hubiera concebido esa actitud orgullosa y estoica. Ni siquiera hubiera visto en ella una cierta ambición de grandeza humana que hoy, más compasivamente, estamos dispuestos a conceder al estoicismo, aun conociendo de antemano su tenaz fracaso en la Historia. La tentativa de hacer al arte

dios de sí mismo procede de un estado de ánimo vecino al de la filosofía de la Stoa: como ella, tiende a una *eudamonia* del arte que sea no la mera felicidad, sino precisamente una felicidad que consiste en la coincidencia consigo mismo, en la deificación. De esta deificación del arte previno y custodió el espíritu cristiano medieval a sus artistas, como también impidió su anulación, evitando el rebajamiento que el artista semita sufre con una religión que le veda la escultura por considerarla como una usurpación de la creatividad inherente sólo a Dios. El artista cristiano sabía con el corazón que su propia capacidad de creación era un usufructo y conocía la parábola de los talentos, con lo cual se convertía en meritorio aparcero del mismo Dios, con cuya obra no entraba en competencia, sino en dócil y humilde colaboración. "*Servire liberaliter Deo*": esta expresión de San Agustín parece que estuviera acuñada para servir de lema al arte de la Edad Media.

El medievo poseía una orgánica imagen del mundo que venía determinada por el teocentrismo de sus contemplaciones. La visión cósmica medieval contenía una seguridad dimanante de la incommovilidad del dogma, y así toda la cultura del medievo se nos presenta como resultante de una capacidad creativa que segrega sus obras en estado de paz interior, como una operación de hombres que tienen sólidamente afirmados los cimientos de su mundo espiritual. Ciertamente que la cultura medieval no es, en verdad, la única cultura cristiana posible, pero sí es un momento ejemplar de cultura cristiana. Cuando nuestro viejo Occidente tiene la obligación de elaborar

otra nueva, ello no significa que deba ni pueda restaurar la medieval en su concreta entidad de fenómeno alumbrado en un punto del tiempo, pero sí implica la necesidad de una básica vivencia cristiana, de una nueva hegemonía de los valores religiosos en la intimidad del hombre moderno. Logrado esto, lo demás se dará por añadidura.

La egregia espiritualidad del arte medieval no es, en suma, sino la concreción de esa añadidura. Hoy día el arte religioso es sólo un residuo de la inspiración artística, una leve ración de migajas sobrante en el suntuoso convivio del arte. Se puede ya contar por siglos el tiempo transcurrido desde que las artes han iniciado su tormentoso periplo lejos del puerto catedralicio. Los españoles podemos asegurar que nuestros artistas del pasado, plasmadores de altísimas alusiones a lo divino, mantuvieron un contacto más tenaz y prolongado con lo sagrado, y que mientras los Greco o Zurbarán, por ejemplo, expresaban ese estremecimiento íntimo que en el lienzo se resuelve en una sin par evidencia de lo sobrenatural, sus colegas de otras naciones sólo confesaban, muchas veces, un estado de ánimo religioso embotado por lo consuetudinario y a las veces invadido por una escandalosa profanidad. De todos modos, la secularización, más rápida o más lenta, es ya endémica en todos los paralelos de la antigua Cristiandad. En nuestros días el arte es concebido en mayúsculas, es un venido a más, una especie de Epulón burgués, a cuya lado la Religión se ve relegada a la precaria situación de Lázaro. Nada de esto ocurrió en siglos medievales. La contemplación del arte

de esos siglos puede ser una soberana lección de aquel espíritu cristiano, uno de cuyos básicos pilares es la humildad. Hoy día se alzan voces reclamando una nueva etapa de ascetismo que sea capaz de rejuvenecer las potencias creadoras del hombre. En el reducto de la creatividad estética, que es esencialmente contemplativa, es urgente una mística, porque sólo la mística será siempre capaz de arte ejemplar. Sólo el alma místicamente iluminada puede bucear con milagros de adivinación en las sirtes sin fin del misterio del arte.

Acercarse a contemplar una espléndida floración de arte pretérito y medieval ha de ser, ante todo, situarse en un inmejorable observatorio para captar los latidos de su espiritualidad cristiana. En trances de crisis como la presente, es importante puntualizar los móviles que deben presidir nuestra postura ante la ejemplaridad elocuente del pasado. Hay que desechar como suspectas de frivolidad ciertas evasiones del alma moderna hacia islas bañadas por un tiempo transcurrido, evasiones tanto más peligrosas cuanto que suelen estar aureoladas de un cierto halo de espiritualidad más o menos confusa. Porque si un hombre de hoy acude hasta una vieja Catedral del pasado, esto puede no significar que su actitud espiritual coincida con la del hombre del siglo XII que realizaba ese mismo itinerario: el viajero de hoy quizá sea nada más que un turista, mientras que el de ayer era nada menos que un peregrino. El turismo puede ser tan sólo el derivativo de una vaga espiritualidad que la moderna sociedad burguesa conserva como un prejuicio milenarior que no conviene desterrar del todo; pero del turismo

a la peregrinación hay exactamente la distancia que separa al espíritu burgués del espíritu cristiano.

Quiere esto decir que existen o pueden existir contactos del hombre moderno con lo que representa el medioevo y con la catedral como símbolo suyo, y que esos contactos pueden implicar, en esta hora de búsquedas febriles, una lamentable esterilidad para nuestro hoy. Todo depende del motivo que inspire nuestros pasos, de la aristotélica y tomista causa final, única capaz de discriminar, jerarquizándolos, a individuos acaso coincidentes en las formalidades, pero tan polarmente alejados entre sí como pueden serlo el peregrino y el turista.

He aquí, pues, que el hombre moderno necesita una vez más adentrarse en la Historia; pero esta vez, más que nunca, necesita de ella como de su *magistra vitae*. Esta fórmula se hizo casi tópica en la vieja historiografía romana; pero hoy día, en que lo vital y sus angustias laten en las sienas del pensamiento moderno, es cuando existe la más urgente necesidad de revivirla demandando a la Historia sus lecciones vitales y un magisterio que tenga menos de mnemónico que de previsor: después de todo, la ejemplaridad de una historia que sólo nos sirviera para establecer una mera correlación erudita y *a posteriori* entre el presente y un pasado más o menos remoto, laboraría en el más estéril coleccionismo de fenómenos yertos. Hay que suponer, pues, en ese magisterio una mayor utilidad tendida hacia delante, con vistas a las playas de un futuro cuyos senos podrán no ser de antemano telemedidos con toda exactitud, pero que, en todo caso, se perciben en frente.

En frente, el hombre de hoy percibe un futuro histórico que cabalga sobre una sencilla disyuntiva: comunismo o cristianismo. Cuando se milita en el segundo hay la obligatoriedad de plantearse seriamente el problema de nuestra cultura y de su renovación cristiana. Pero la fórmula de todo renovar ha de estar siempre cimentada en el *eadem sed aliter*: igualmente que la Edad Media, aunque con otros modos, es como los nuevos tiempos deberán forjar la nueva Cristiandad.

Esta ha de ser la más honda raíz y el último porqué del acercamiento contemplativo hacia lo medieval por parte del hombre contemporáneo. Es interesante puntualizar ese presupuesto básico, porque el hecho es que acercamientos a lo medieval se han dado muchos; en épocas diversas y con diverso signo: en rigor, se puede afirmar que toda época, desde el momento en que ha periclitado, es objeto de una consideración por parte de hombres del tiempo sucesivo, y esa consideración es siempre un acercamiento a ella, bien sea que está inspirada por un movimiento de repudio a su entidad o de amor hacia su contenido.

Durante un largo lapso, que coincide exactamente con el brillo en Europa de "las luces" y de la "ilustración", la Edad Media fué sentida como vergüenza y humillación para el occidental. Oscuridad, barbarie e ignorancia constituían, en la mentalidad del siglo XVIII, la trinidad de ingredientes mixturados en el matraz del medievo, y el neoclasicismo abominó del goticismo. La Edad Media ni siquiera fué percibida como un lapso de tiempo unitariamente organizado en torno a unos prin-

cipios coherentes y jerárquicos: era sólo un informe montón de tiempo que yacía a la espalda del presente, un superado caos y una turbia prehistoria antecedente a la epifanía de la Razón.

Ya es sabido lo que ocurrió después. Frente a la acción del Neoclasicismo del siglo XVIII surgió la reacción del Romanticismo del siglo XIX. Pocos casos hay de simpatía tan furiosa por una época pretérita como la que el romántico sintió hacia la Edad Media. No es difícil indagar los trámites psicológicos y genéticos que determinaron en el espíritu romántico aquella radical medievofilia; de un lado, hartazgo de frías insipideces pseudo-clásicas y de la tiranía racional; por otra parte, ardiente nacionalismo romántico que ve en la Edad Media la cuna y el cimiento ancestral y popular sobre el que se yergue la nación. El subjetivismo y el instinto hallaron en lo medieval una pradera ilimitada; en ella podían galopar desbocados los corceles de la imaginación. La sensibilidad romántica, dócil a todo encanto equívoco, aspiró con deleite el perfume medieval y sumergió su bello sensual en el viejo estanque de los tiempos. Se degustó todo elixir exótico y se paladeó con fruición por el mero hecho de su lejanía. Se evocaron las sombras de una época remota. A sus aras, como en las de un Moloch enorme, dió a beber el romántico su propia sangre. Así la visión romántica del medievo consistió, histórica y espiritualmente, en una lamentable tergiversación.

La adoración de la Catedral por el espíritu romántico sólo es una muestra más de aquella su enferma valoración exaltadora de lo lúgubre. El esencial espíritu cris-

tiano que subyacía en sus cimientos y en todo el subsuelo medieval, no fué aprehendido en su última significación; el desmedido afán de sensación ahogó a la recta comprensión.

El Romanticismo venía primordialmente determinado por un acuciante agujoneo de comprensión poética. La comprensión científica pretendió poner coto a los desmanes del subjetivismo romántico; pero incurrió, muchas veces, en una pareja limitación, si bien de signo inverso: el positivismo. Pero la mentalidad positivista, brote natural del empirismo, produjo en el terreno histórico una peculiar consideración del pasado que, atenta a la búsqueda del puro "hecho", dejó escapar muchas veces entre las mallas de su criterio la más sutil esencia de la Historia, el espíritu. En la apreciación de aquellos científicos, lo gótico, por ejemplo, sólo sería un paso adelante en la evolución de las formas estéticas precedentes, el nuevo estilo arquitectónico una concreción de la solución al inveterado problema de los contrarrestos de fuerzas, y la catedral el resultado natural del nuevo predominio de la demografía urbana sobre la rural. Nada más: se podía prescindir de que las épocas históricas tienen también una contextura espiritual que radica en el complejo de vivencias albergadas en el alma de sus hombres, y que el arte es siempre la expresión de esas vivencias; se dejaba de lado el hecho de que en arte, nuevo estilo significa siempre nuevo espíritu y que cuando en la Historia las cosas suceden de otra manera es porque en el alma de una época hay otras cosas que decir. El racionalismo, aplicado a la historia del arte, tal como lo

practicó Violet-le-Duc, tronchó la lozanía de lo bello: hay que dar la razón a Louis Gillet cuando afirma que el gótico, como dirección creadora, fué, ante todo, un permiso al milagro y un derecho al prodigio. Milagro y prodigio, consorcio de arte y de espíritu cristiano, el gótico como el románico, han sufrido una contabilidad científica por parte, casi siempre, de empedernidos profesores. Por fortuna, ya vamos alejándonos de aquella etapa y hemos comenzado a entender el lenguaje del espíritu. En la iconografía, por ejemplo, los franceses deben mucho a Emilio Mále, y los españoles hemos aprendido, guiados por la mano y la intuición de Ramiro de Pinedo, lecciones inolvidables de simbolismo en la escultura medieval española. Nuestra deuda para con ellos es la deuda que se contrae con quien nos enseña a leer por vez primera, y, de hecho, los pórticos de nuestras viejas basílicas fueron un libro cuya lectura ya no comprendíamos a fuerza de conocer tan sólo la lectura libresca; el pueblo cristiano medieval no sabía leer los libros manuales; pero, en cambio, conocía la lectura, arcana para el positivista, de los libros de piedra. Ante el espíritu de la Edad Media, una postura tan fundamentalmente mezquina como la de la ciencia positiva no ha fructificado ni podrá jamás fructificar con la vitalidad que el hombre actual necesita.

En una ojeada previsoramente contra los riesgos que pueden acechar a quien se adentra en la entraña del pasado, hay muchas veces que prevenir los excesos del nacionalismo. En efecto, y concretamente en parcelas del arte tan debatidas como el gótico, no son la contemplación

romántica y la positivista los únicos Escila y Caribdis: existe, además, y está muy aferrado a libros de todas clases—sin excluir, claro está, los que se rodean de una clámide con pretensiones de insubordinable y científica ecuanimidad—, existe, digamos así, un prurito reivindicatorio nacionalista, un sordo clima de pugnacidad entre escritores de diversa nación y especialmente entre alemanes y franceses. Incurrir en semejantes altercados puede constituir un riesgo de subvalorar lo que en todo el arte medieval es primario y evidente, a saber: la gran unidad del ritmo espiritual de todos los pueblos conviventes bajo la Cristiandad. Acaso son los escritores españoles quienes menos acto de presencia han hecho en esos pugilatos; es muy posible que ciertas formas de arte prerrománico español hayan constituido un paradigma aprovechado en otras partes, e incluso quizá el tipo románico de Catedral es una creación típicamente española; pero todo ello no implica la necesidad de que el resto de Europa fuese en aquellas fechas un mero feudo espiritual de España. Análogamente, es harto verosímil que el tipo de catedral gótica sea una creación francesa que se gestó en la Isla de Francia; pero ello tampoco es suficiente para considerar a los restantes pueblos de Occidente como pura colonia de París. Apurar problemas rigurosamente cronológicos y minimizar cuestiones de sutil primacía pueden ser el objeto del erudito, con lo cual, dicho se está, que ya no puede serlo de quien en la hora actual, oprimido por urgencias vitales, demanda a la Edad Media una palabra orientadora...

Y esto último es lo que, ante que otra cosa, necesita el espíritu moderno.

Por eso es importante determinar cuál será el estado de ánimo exigible a nuestra época si quiere acercarse a la Edad Media con un sincero afán de comprensión que sea susceptible de trocarse en norma viva y operante. Un nuevo periplo del hombre moderno por las viejas rutas medievales no deberá ser, por tanto, una evasión; esta suerte de evasiones de la época propia, en la que el humanista se siente atenazado por una desesperada soledad, han solido ser harto frecuentes; pero en momentos como el nuestro podrían implicar una desmayada deserción del hoy turbulento y una pusilánime invernada en los remansos del ayer. Evocar sombras medievales que nos consuelen con su compañía es, verosímilmente, una tarea que se desliza sospechosamente por las laderas de un romanticismo que es pertinente dar ya por clausurado en el alma moderna. Aprehender, en cambio, la clave espiritual de la Edad Media, los cimientos que hacen del mundo medieval una época coherente en la que la actitud contemplativa del hombre tendía a la finalidad señalada por Santo Tomás a la filosofía, a saber: que *in anima imprimatur totus ordo universi*, he aquí la más noble pretensión que ha de orientar nuestras visitas al antiguo edificio medieval.

* * *

Louis Gillet (1876-1943) pertenece a una generación de intelectuales y artistas que forman la nueva pléyade del pensamiento católico renaciente y contemporáneo.

PROLOGO A "LA CATEDRAL VIVA"

Amigo de Péguy y Battifol, colaborador de los *Cahiers de la Quinzaine* y profesor de algunos cursos libres en el Instituto Católico de París, posee un clara personalidad en la que el fértil saber se ensambla con una exquisita sensibilidad para lo bello, y ambas cualidades están potenciadas por una permanente postura de insistencia en los grandes temas de la cultura católica de todos los tiempos. Ha escrito sobre arte y literatura, ha sido profesor en su patria y fuera de ella, ha realizado exploraciones en el espíritu de las letras contemporáneas, y fruto de sus actividades ha sido una serie de libros que le valieron desde muy pronto un puesto en la Academia Francesa. Lo de menos, con no ser poco, es el encanto de su estilo y esa milagrosa facilidad con que su pensamiento se vierte en los moldes de un lenguaje ágilmente flexionado; antes que nada, lo que cautiva en Louis Gillet es aquella sensibilidad siempre vibrante ante lo sutilmente bello y ante lo ignoradamente profundo, ante lo ancestral y lo nuevo, ante todo lo que contiene un matiz interesante de humanidad y exhala algún poder de sugestión. Sus libros sobre Rafael y Monet, sobre la historia artística de las órdenes mendicantes y San Francisco de Asís, sobre la pintura clásica o Shakespeare, sobre Verdún o las letras de diversos países, evidencian la múltiple polaridad de su mirada y le han acreditado como uno de los más variados y profundos escritores de las letras francesas en lo que va de siglo.

Pero quizá el rincón secreto de sus preferencias ha sido el tema de la Catedral, sobre el que ha escrito con tenaz reincidencia amorosa.

El libro que aquí se ofrece—el primero de los suyos traducido a nuestro idioma—representa una obra inserta en la madurez biológica, literaria e intelectual cristiana de Louis Gillet. No ha pretendido hacer de él la historia de la Catedral, ni el poema a la Catedral, aunque, ciertamente, atesora un gran saber histórico y posee calidades auténticamente poemáticas. Es, ante todo, un conato de acercamiento a la Catedral como especie sensible, más aún que vestigio, de la religiosidad inherente al alma de toda Edad Media. Desde el arte realiza Gillet una serie de detecciones que otros pensadores más circunscritos al peculiar campo filosófico ensayaron ya antes de ahora. De común con muchos de ellos tiene Gillet la inicial y básica postura católica; pero, además, hay en este escritor una peculiar técnica descriptiva de los procesos vivos en virtud de los cuales se nos presenta el alma medieval a través de su operar artístico. La Catedral de Gillet no es, en el fondo, esta o aquella catedral francesa: mejor dicho, cuando el autor habla de las catedrales y se inspira en la espléndida oración de las góticas y francesas, hay que dar su exacta jerarquía a cada uno de los tres conceptos: lo principal es la Cristiandad, que constituye la esencia del significado de la Catedral; le sigue en importancia el goticismo, que es su forma plástica, y sólo en tercer lugar tiene sentido la alusión nacional. Gillet, como buen escritor francés, no es, ni mucho menos, insensible a las patrióticas complacencias (el lector tendrá ocasión de comprobar en esta obra algunos ecos del antes aludido nacionalismo científico, hubiera sido pedir demasiado que aquí se hiciera caso omi-

PROLOGO A "LA CATEDRAL VIVA"

so de la eterna cuestión batallona sobre la génesis del gótico y sobre los grados de alma germana o gala que posee la Catedral. Así con todo, lo decisivamente importante es aquí la Catedral misma, cuyo retrato es una captación espiritual y, por tanto, lo suficientemente elástico como para que en él quepa reconocer el alma de todas nuestras viejas catedrales. Por último, y he aquí el supremo acierto de Gillet, la Catedral se ofrece viva ante nuestra mirada. Esta es la más alta cualidad que cabe desear en nuestro tiempo, tan necesitado de vivas enseñanzas; que esté constantemente viva la Catedral en nuestros ojos: porque también ella es, ante todo, una obra de fe, de aquella auténtica fe cuya más exacta definición radica, por contraposición a la inoperante y muerta, en la teológica noción de la fe viva.

Madrid, Ciudad Universitaria, mayo de 1946.

HACIA UN ARTE RELIGIOSO

SEGURAMENTE no es preciso esforzarse demasiado en buscar pruebas de que el catolicismo español de los últimos decenios ha solido sestear al margen de los tiempos que a su vera transcurrían. Pero hay un síntoma cuya sola presencia exhala suficiente certeza para podar difusos optimismos: es la inexistencia de un arte religioso y moderno entre nosotros. Desde Goya la plástica religiosa viene siendo un subproducto artístico: su calidad es puramente residual; su cuantía, inveteradamente parva.

Ahora bien: ¿es que podría entenderse este descenso del nivel artístico si hubiera existido una sazón siquiera medianamente ascendente en las restantes zonas de la energética espiritual? No es menester ponderar ahora hasta qué punto las decadencias no suelen operarse en un ámbito fragmentario: hartó evidente es que son, en cambio, como una bajamar que afecta de una vez a todo el litoral de la vida histórica. Y en cuanto a la precariedad de nuestro arte religioso desde hace siglo

y medio, es evidente: cuando la progresiva secularización dejó desalquilados en España pinceles y cinceles religiosos sobrevino a la plástica una fatal angustia del asunto, y entonces el tema histórico o el literario se erigieron en cantera sucedánea: en ella tropezóse de nuevo, algunas veces, con el filón religioso; pero esa vez el filón habíase encontrado en un estrato harto superficial e inconsistente, entre humus de literatura y de romanticismo. Así salió, por ejemplo, esa pintura religiosa declamada en las paredes de San Francisco el Grande. Bien es verdad que no se podía esperar otra cosa en un templo donde al *poverello* de Asís se le equipara en el epíteto con Alejandro y Federico. Semejante megalomanía no ha sido esporádica en los últimos tiempos: por ella ha caminado hasta ayer mismo con el más terco énfasis Sert, autor de muchos metros cuadrados de pintura catedralicia. Pero no insistamos más en ello y miremos adelante.

Hoy nos hallamos en trance de renovación cristiana, lo cual significa que pesa sobre nosotros, entre otras, la obligación de poner punto final a ese largo desmayo del arte religioso en nuestra patria. Nadie mejor que el artista sensible debe conocer lo arduo de esa empresa. Trátase de cerrar un largo hiato y de reconquistar —es la palabra justa— algo que el pintor de antaño poseía sin esfuerzo porque le venía dado tan sencillamente como a las flores el perfume: el estilo, la homogeneidad de la cultura, la dimensión naturalmente religiosa y nacional del arte son cosa agostada por lo menos desde hace siglo y medio, y volver a hallarlos es resucitar fragancia

y savia de un tallo seco. Se trata de un empeño semejante al del hombre que, perdida por vez primera la gracia bautismal, quiere retornar de sus andanzas de hijo pródigo y reconciliarse con el Padre. Por eso tendrá que entrar en juego ahora más que nunca el ascetismo, llave de toda reconquista. El pintor y el escultor que hoy quieran hacer arte religioso han de tener clara conciencia de que toda generación, a su entrada en el arte, se enfrenta, ante todo, con un problema: la prosecución del drama formal y espiritual que en aquel instante se halla en una fase preparada por siglos, y acaso por milenios. En la historia del arte producido desde que nació Cristo hasta hoy, es decir, del arte cristiano, la escena decisiva se produjo con la entrada de un coro de sirenas que entonaron el párodo de la profanidad. Desde ese instante, el drama, que venía siendo liturgia, se convirtió en tragedia. Esto es lo que no puede olvidar el artista religioso de hoy, necesario actor de nuevos episodios. Sobre él, heredero forzoso de todo lo anterior, gravita, como un pecado original cometido por sus padres, la pérdida de la inocencia primigenia.

Por eso es necesario el ascetismo. A lo largo de un camino de abrojos hay que reconquistar una "segunda religiosidad". Esta frase es de Spengler; no nos importa que en sus labios suene como la carcajada de Mefistófeles, que, oculto tras la fronda, presencié el pecado para, una vez consumado, denunciarlo e inducir a desesperación. La segunda religiosidad después del primer pecado ha de ser posible en una cultura que conozca la humildad y el perdón que otorga la Misericordia. Espu-

ma de soberbia, la desesperación no ha de tener cabida cuando se posee un mensaje que de antemano cuenta con el pecado no sólo una vez, ni siete, sino setenta veces siete.

Es y será posible un nuevo arte cristiano. Pero pretender forjarlo en esta hora sin una clara conciencia de sus exigencias y problemas sería casi tan funesto como dudar de su posibilidad. A estas alturas se han hecho ya varios ensayos de retorno al arte religioso; se trata de esfuerzos concomitantes, en el terreno plástico, al evidente renacimiento católico que en casi todos los países se percibe en el pensamiento. Es interesante hacer un sucinto análisis, *hic et nunc*, del nuevo arte religioso europeo de estos tiempos voluntariosamente renacientes.

Cabe decir que ese arte ha seguido una genérica orientación: adjuar lo más posible de casi todo lo que viene produciéndose desde el Renacimiento. Una añoranza del arte medieval o del cristiano primitivo ha movilizad a muchos artistas modernos deseosos de arte religioso para nuestra época. Así se ha creado un lenguaje plástico que vuelve a valorar el símbolo y se desentiende de la naturaleza. Es un arte que produce obras desde una videncia subjetiva idealista y las impregna intensamente de elemento poético. Tal elemento, extraño de por sí al lenguaje puramente óptico y pictórico, es anterior a la mente del artista a lo puramente narrativo. El salto atrás consiste, por tanto, en prescindir de muchas conquistas formales ocurridas desde el Renacimiento y en el afán por volver a empalmar con una plástica que fué, ante todo, escritura simbólica, cuya

esencia consistía en la conjugación de signos que formaban una unidad dimanante de fuente mental y vertida en el molde de lo ornamental.

Este camino tiene sus peligros. Ante todo, el de la inconsciente mixtificación. Por una inevitable paradoja, ese arte, que en la Edad Media o en las catacumbas fué primordialmente auténtico y popular, hoy día resulta antes que nada fruto de erudición, apto más bien para las minorías y fruto casi siempre de un afán demasiado retrospectivo. Lo estéril de esta actitud consiste en pretender acercarse demasiado externamente a un arte ya histórico, buscando identificarse con él no tanto en las premisas como en el fruto. Si hace falta ilustrar con algún ejemplo concreto el fracaso de esta ruta bastará traer a la memoria las muestras de aquel laboratorio artístico y medievalizante que fué la abadía de Beuron.

En cambio, ha de ser válido y fértil aproximarse a la actitud anímica del artista medieval y de todo artista que en cualquier tiempo haya creado arte auténtica y ejemplarmente religioso. Más aún: es incluso necesario empalmar con ese "acento" peculiar del que es portadora la tradición. Ella es resultante, en cada pueblo, de una voluntad estilística peculiar, existente dentro de ciertos límites y en la misma medida en que se da la personalidad de los pueblos diversos. Porque entender "arte católico" como arte unificado sería interpretar con lamentable mezquindad la rica variedad histórica y estilística del arte. Referido a los pueblos, el arte religioso no se ha de predicar nunca unívoca, sino análogamente.

Esto es de importancia capital para quienes en un

país tan claramente diferenciado como el nuestro se embarquen en la ascética aventura de reconquistar un arte religioso de hoy. Porque puede aceptarse que un auténtico enlace con su peculiar tradición y voluntad artística permita a la nueva escultura católica francesa, por ejemplo, crear formas nuevas que constituyan una descendencia espiritual legítima—y no una mera copia—de la íntima y medular voluntad plástica de ese pueblo, existente de algún modo en lo hondo de las individualidades y persistente en lo soterráneo de todas las corrientes de la época. Esa constante peculiar hay que concebirla en todo caso como un factor espiritual y no nos importa que su soporte parezca ser la raza o un sutil *genius loci*. Lo cierto es que históricamente existe en los pueblos, y en algunos, como el nuestro, con acentos de peculiar intensidad, que hacen sentir su huella lo mismo en el espíritu de nuestros pintores y escultores que en el de nuestros santos. Pues bien; el engarce con una misma tradición puede ser tan auténtico en un pueblo como inauténtico en otro pueblo diferente. Dicho de otra manera, el problema de nuestro arte religioso de hoy es éste: que después de ser verdaderamente religioso, necesita, para ser de hoy, vincularse de algún modo profundo con el de ayer, pero de un ayer que sea al mismo tiempo no menos profundamente nuestro. He aquí por qué es de esperar que a quienes entre nosotros pretendan hacer arte religioso no les sirva de nada, por lo menos de nada bueno, como no sea de escarmiento, el ejemplo artístico de quienes allende nuestras fronteras se han dado a caminar por las rutas de aquel idealismo

subjetivo que constituye el rasgo más patente del nuevo arte religioso europeo.

En la historia hay otro gran arte religioso, y es precisamente el español de antaño, que se formula con un lenguaje totalmente distinto. Nuestros pintores y escultores del siglo xvii se movían dentro de una videncia naturalista, y con ella hicieron sensible y palpitante un tipo concreto de relaciones espirituales entre lo humano y lo divino, entre lo natural y lo sobrenatural. Nadie ha logrado en arte evidenciar con recursos tan realistas esa certeza de lo numinoso que invade al contemplador a través de los ojos nada más, sin el intermedio de la mente, al margen de todo símbolo y con procedimientos de figuración estrictamente narrativa. Nada menos simbólico, menos arcano, más simple y más directo que esos Cristos, Vírgenes y Santos españoles vistos objetivamente por un pintor y un escultor decididos a retratar de cuerpo entero lo divino y a metérnoslo por los ojos tal y como lo vieron ellos con los suyos. Frente al idealismo subjetivo de todo el arte medieval, este otro es un caso flagrante de realismo objetivo transfigurado a fuerza de poderío místico.

Querámoslo o no, ese es nuestro genio. Nuestro arte religioso de hoy tendrá que ser legítimo descendiente espiritual de nuestro más íntimo sentido religioso y artístico de siempre, y ese sentido es el que palpité en los siglos xvi y xvii. Pero librémonos de interpretar esa necesaria descendencia como una mera prolongación de lo antiguo en el futuro, como una invitación a cultivar esa cosa pintoresca y menguada que es el casticismo.

Ello equivaldría a prostituir la tradición convirtiéndola en tópico, pues tópico es, en lo profundo, ese injusto envilecimiento en que sumergimos aquello que a fuerza de ser nuestro y de "estar siempre ahí" no nos excita a penetrar dentro de su corteza externa y cotidiana. Por el contrario, una recta comprensión del concepto de tradición es imprescindible si se quiere crear un arte religioso vivo.

Para que una cosa de hoy sea tradicional lo importante es que, siendo ante todo creación, esté conectada a una raíz perdurable y vocacional, y lo accesorio es que tenga precedentes formales en el ayer, porque en el ayer también se alumbraron cosas antitradicionales. Aplicando esto al arte, cabe afirmar que están aún por inventar nuevos elementos rigurosamente tradicionales, los cuales consistirán en ser, respecto de la raíz perdurable, no una reiteración, sino una fidelidad. Este modo de entender lo tradicional, como *valor* más bien que como *hecho*, es esencialmente vital, y se opone a aquél otro, mecánico e inerte, que lo imagina como lo que por haber durado antaño debe perdurar hoy. Entendida tan míseramente, la tradición sólo sirve para cegar las fuentes de la creación, y en lo artístico, para atrofiar los más delicados centros de toda conquista expresiva; es un morbo que sólo tiene paralelo en la patología humana: existe un grave trastorno del lenguaje que los psiquiatras llaman *ecolalia*, consistente en repetir indefinidamente, como un eco cansado, la frase alumbrada una vez en el cerebro. Semejante ecolalia artística sería el peor escollo de una pintura y escultura

religiosas de hoy, que tienen la misión, precisamente, de hallar dicciones nuevas al perdurable mensaje artístico-religioso español.

Misión difícil, ciertamente, que no puede ser ayudada por preceptivas y cálculos previos. Ella exige al artista de hoy un ascetismo que por muchas razones sólo es dable esperar de los artistas jóvenes, únicos que tienen vivo el sentido del entusiasmo. Uno de los rasgos de este ascetismo consistirá en aceptar con humildad esa conciencia de artesano que desde hace mucho tiempo está ausente en los artistas. Para serlo de verdad se requiere, ante todo, la suma de disposiciones y saberes imprescindibles. Para serlo en un ámbito de expresiones religiosas hoy se necesita, además, un cierto estado de tensión y de gracia que hay que conquistar por medio de una disciplina espiritual: sólo así será posible, después de la gran caída del arte religioso, volver a alumbrar con un pobre pincel las chispas de luz divina que no hay en la paleta.

Madrid, febrero de 1947.

FIGURAS DEL PATRIOTISMO

ENTRE los adagios que vienen rodando desde la antigüedad clásica hasta hoy existe aquel que suele emplearse para caracterizar como innoble un cierto concepto mercenario de la patria: es el famoso *ubi bene ibi patria*. Sus secuaces formarían el escuadrón de los apátridas, de los aptos para toda transmigración a lo ancho de la geografía en alas de un vulgar epicureísmo, que cuando alcanza toda su plenitud y se desarrolla dentro de la patria verdadera viene a convertirse en trashumancia espiritual, de estirpe más propiamente cínica. En resumidas cuentas, el adagio puede servir de mote a quienes buscan ante todo su provecho, el *bene*, para los cuales *patria* sería simple añadidura, eructo del propio bienestar.

Radicalmente contrario a este sentido de lo patrio es aquel otro, noblemente idealista, que podría expresarse con la misma frase latina haciendo esta leve transposición en sus palabras: *ubi patria, ibi bene*. No sé si expresamente lo ha formulado alguien como mote, pero

es evidente que el patriotismo habitual puede servirse de él; la convicción de que la patria es lo mejor del mundo, y que en ningún sitio se está mejor que en ella, brota del limpio hontanar de una generosidad siempre dispuesta a magnificar lo patrio. En España hemos tenido siempre esas almas generosas: al bendito San Isidoro le parecía que nuestra patria era un vergel de clima delicioso, y aunque la meteorología peninsular suba a cincuenta grados con el sol del estío y descienda a quince bajo cero en el invierno, él canta con intrepidez en su alabanza a España aquello de “ni te abrasa el sol del verano ni te hiela el frío invernal” (*nec aestivo solis ardore torreris nec glaciale rigore tabescis*), y el Rey Sabio habla de la riqueza natural de las tierras españolas con un optimismo del que difícilmente podemos participar si nos asomamos a un manual de geografía económica o simplemente a la ventana de cualquier tren en ruta por España. Se trata, claro está, de elogios puramente líricos, cuya retórica seguirá siendo necesaria en las exaltaciones regionales y en las guías de turismo; pero tales efusiones, que constituyen la más inofensiva eflorescencia del *ubi patria ibi bene*, suelen también trasladarse a otros aspectos de la realidad nacional en los que el optimismo y la retórica actúan como estupefacientes.

Ambas actitudes, tan diversas entre sí, coexisten en todo tiempo, y por lo tanto, también en el presente, en la estimativa de gentes con muy diversa conformación afectiva y mental. Tomadas en su grado más químicamente puro corresponden, respectivamente, al pícaro

—personaje de floreciente tradición entre nosotros, que hoy tiene ediciones modernísimas—y al noble despistado. Al primero, que suele ser inteligente, le falta el sentido ético y heroico; al segundo, que suele dar las suficientes vibraciones de moral y entusiasmo, le falta el sentido crítico y, en el fondo, la inteligencia. Ambas actitudes, deficitarias ambas, podrían resumirse como divorcio entre el logos y el ethos. El *ubi bene ibi patria* se rechaza por vil, pero el *ubi patria ibi bene* estorba por retórico.

Hay una tercera actitud ante la patria que se opone simultáneamente a las dos anteriores. De ella existen precedentes en nosotros desde Quevedo a Larra, por lo menos, pero su decidida formulación ha sido cosa de nuestro tiempo: alcanza encarnación verbal en el “me duele España”, de Unamuno, y suprema definición en el “nosotros amamos a España porque no nos gusta”, de José Antonio. Lo que hay de genial y de revolucionario en esta actitud frente a las otras dos, creo que puede cifrarse bien en esta variante a la frase latina: *ubi male, ibi patria*. Aquí la percepción de lo patrio cosquillea el alma en la forma peculiar del escozor y del remordimiento; la patria sentida como dolor y amada con “voluntad de perfección” implica un reconocimiento previo de sus imperfecciones y sus llagas, y, en definitiva, de cuanto hay en ella de pecado, origen último del mal. Veamos ahora la filiación de esta actitud.

Decíamos que la actitud primera, cuya lema se compendia en el *ubi bene ibi patria*, procede de un estado de ánimo vulgarmente epicúreo si ya no resueltamente

cínico, y destructivo, en todo caso, del sentido de patria. En cuanto a la segunda, que invierte los términos y se empeña noblemente en afirmar que todo lo patrio es bueno, posee una clara raíz estoica que ya de buenas a primeras se conoce por sus frutos de orgullo y de retórica; tiende a divinizar lo patrio, para ella es piedra de escándalo el dolor, se obstina en negar el sufrimiento (“apátheia”, se llama esta figura), y camina valientemente con los ojos vendados hacia una meta ilusoria de felicidad, de falaz e inasequible “eudaimonia”.

Frente a ambas, la actitud del *ubi male ibi patria* es de filiación resueltamente cristiana; su percepción del mal en las carnes de la patria es un reconocimiento de que en ella tiene lugar la culpa, porque su vida no es estado, sino misión, de cuyo incumplimiento brota el desorden, esencia del pecado. Y así como la actitud primera animaliza lo patrio, y la segunda lo diviniza, la actitud que se esconde en el *ubi male* considera que hay en lo patrio una escisión fatal—igual que en la naturaleza humana—, operada por el pecado histórico. La cuestión es, por de pronto, percibir ese mal sintiéndose mordido por él; en esto consiste el remordimiento de la patria, que viene a ser ante todo una afección del logos que reconoce el pecado por cuanto que él—el logos—es capaz de medir la deserción de la misión. Y después estar dispuestos a la restauración, función del ethos, que se cumple desde una serie de posturas cuyo denominador común es el ascetismo. Así, el *ubi male ibi patria* desemboca en un ascético amor patrio, único verdaderamente edificante, porque el epicúreo es destructivo, y

el estoico no pasa de ser frondoso y aberrante. La raíz cristiana de ese amor se sitúa, pues, en el remordimiento y en la ascesis, como la raíz epicúrea y estoica de los otros estriba, respectivamente, en la abyección y en la sublimación.

Si se admite que el adagio latino y sus variantes pueden erigirse, algo escolásticamente, en figuras del patriotismo, no sería difícil investigar cuál de las tres especies predomina en España a través de los temperamentos individuales e incluso a través de los momentos históricos. Sin abordar aquí y ahora ambas cuestiones, dejemos consignado que, en principio, coexisten siempre dentro de una época; al fin y al cabo, los estados de ánimo que respectivamente las sustentan, a saber, epicureísmo, estoicismo y cristianismo, son, en rigor, posturas con vigencia universal, no circunscritas de por sí a las épocas; y es porque no sólo después, sino incluso también antes de Epicuro y de Zenon han existido epicúreos y estoicos, y en cuanto al cristianismo, ya Tertuliano—definidor del *anima naturaliter christiana*—puso de relieve su realidad psicológica como dimensión previa a la sucesión histórica.

En nuestro tiempo, como en todos, hay patriotas que perciben y actúan desde cada una de las tres posturas. Las reflexiones anteriores nos ahorran insistir en la tesis de que tan sólo la tercera está de acuerdo con las exigencias que se imponen al logos y al ethos del presente español. Convenzámonos de que el grito de Unamuno y la serena afirmación de José Antonio no eran mero repudio de una momentánea situación nacional,

sino perenne ontología del patriotismo verdadero. Dolor y disgusto de la patria han de ser las primeras vaharadas que al subir de la tierra que pisamos hasta nuestras entrañas nos certifiquen que sólo esa tierra es nuestra patria.

Hoy existe el peligro de creer que España ya nos dolió bastante, y que la cirugía operada en sus carnes fué definitiva redención, con lo cual el amor de remordimiento y la voluntad de perfección no tendrían razón de existir, y ello por virtud de una eterna posesión del estado de *gratia* nacional, como si la gracia no fuese esencialmente admisible para la naturaleza caída. Es un peligro que circunda en todo tiempo al gobernante, que psicológicamente se siente empujado por modo natural a abundar en un cierto amor de complacencia, fruto noble y legítimo de esa especie de nupcias con la patria que el hombre público celebra con su integral dedicación a ella.

Otro peligro, quizá el máximo, que a todos nos circunda, puede resumirse en el ingénito optimismo que exacerbado por la retórica ambiente es capaz de actuar sobre nuestro vivir a la manera de un estupefaciente. En nuestro tiempo ese peligro puede encontrar clima para su desarrollo en esa gran estufa incubadora que es la propaganda. Es cierto que ningún país la puede descuidar y menos este nuestro, que contaba ya, antes de que en el mundo se organizaran gabinetes propagandísticos, con figuras tan propensas a la antipropaganda como el Obispo Las Casas. Pero el peligro de toda propaganda radica en que ella necesita siempre partir del

principio de que *ubi patria ibi bene*, y en que además su tarea se orienta más bien al parecer que al ser, pues su naturaleza es menos afín a la ontología que al impresionismo; de hecho la patria es para la técnica propagandista algo sí como la manzana para la técnica del pintor impresionista: algo cuya entidad depende del ojo que la capta, apariencia antes que esencia, “fenómeno” por encima de “noúmeno”.

Ese otro amor, para el que reivindicamos la divisa *ubi male ibi patria*, es antídoto necesario en estos casos, y ya ello sería motivo suficiente para enarborarlo en esta hora. Pero ante todo, es más perfecto en cuanto a los sujetos—por causa de la raíz ascética que es su verdadera generatriz—, y más perfectivo respecto del objeto, por su virtualidad edificadora de la patria. Como todo lo noble es, claro está, susceptible de deformación y de caricatura; pero aquí no se trata de un dolor profesional de plañidera, ni el descontento puede identificarse con el mal humor; también esto hay que decirlo claramente para que no se cuelen de rondón los quejumbrosos, los despechados y, en definitiva, los que sufren una crónica gota del espíritu, enfermedad, por cierto, más propia del epicúreo cuando llega a viejo, que del joven.

Madrid, abril de 1947.

EL TEATRO Y SU NOCHE

EN la historia de esta humanidad occidental a que pertenecemos, el teatro es esa singular criatura artística a quien cupo el destino de nacer dos veces. La primera, en los valles de Grecia, como prolongación de ritos relacionados con Dionysos; la segunda, en las ciudades del medievo cristiano, como prolongación de la liturgia catedralicia. En ambos casos la "acción representada"—eso significa literalmente la palabra *drama*—, giraba en torno a un misterio. Ese misterio agrupaba espiritualmente a los asistentes en una forma peculiar de comunión en la que desempeñaban el papel de fieles.

Pasando por alto las consabidas transformaciones que la progresiva secularización impuso al ente teatral al correr del mundo clásico y al galopar del mundo moderno, reconoceremos que lo que hoy día se sirve en nuestros escenarios es múltiple e incoherente; indócil, por tanto, a la caracterización. Mas resulta evidente, sin embargo, que detrás de toda la jerigonza teatral de nuestro tiempo existe algo de signo muy distinto a lo

que antaño latía en un teatro de fieles agrupados en torno a un misterio. Ese algo, sea lo que fuere, tiene valor de confesión y sirve para detectar realidades espirituales operantes en la entraña del tiempo presente. En el arte, y desde luego en el teatro, cada época produce lo que puede, y, por decirlo así, lo que merece: si nuestro siglo xvii dió un Calderón es, hasta cierto punto, porque la época merecía a Calderón.

Todo esto es obvio y conocido. Quizá lo sea menos el signo y el valor que cabe atribuir a ciertos conatos de renovación teatral que también se están produciendo hoy mismo ante nosotros. El misterio medieval ha subido varias veces hasta los escenarios a hombros de dramaturgos modernos que aspiran a su restauración, y lo mismo cabe decir de la tragedia griega. Por referirnos a lo más reciente entre nosotros, recordemos la *Antígona*, de Anouilh, exhibida hace pocos días en Madrid en representación única ante un público exquisito, o esa otra *Antígona*, de Pemán, que cuenta ya con dos años de vida y de éxito. Sólo en Antígonas existe ya un variado muestrario: además de las citadas, la *Antígona*, de Cocteau, y esa otra *Antígona*, de Pierre Bonnard, estrenada en 1943, constituyen un testimonio que no puede parecer inexpresivo.

Esta abundante trasplatación histórica a nuestros meridianos de un ente tan remoto como la tragedia griega, suscita una problemática de índole no puramente estética. El caso de estas modernas Antígonas puede servirnos de plataforma para saltar al espacio conceptual de las restauraciones culturales. Con esto, dicho se

está que no nos interesa, en estas obras, lo que puedan tener de exhumación arqueológica, y sí, en cambio, lo que tienen de creación actual.

En tal sentido, las Antígonas de Pemán y de Anouilh son dos casos extremos en la técnica de la restauración. El autor español recogió de la tragedia sofoclea el "argumento", adornó de su cosecha las escenas recargando el pathos de la obra clásica, vistió a los personajes con la indumentaria de la Grecia histórica con vistas a una supuesta verosimilitud de época, y pobló el escenario con hoplitas, columnas dóricas y juramentos al Zeus Olímpico. La tragedia, que en la escena griega era mito, cosa hierática e intemporal, vino a convertirse en un drama romántico que enlaza con lo más típico del siglo XIX; cuando se vive a mediados del siglo XX esa solución no puede dejar de inquietarnos. Se trata de una restauración fieramente romántica, pero que no difiere, en cuanto a su confección, de los procedimientos neoclásicos. Don Vicente García de la Huerta, por ejemplo, hizo en pleno siglo XVIII otra versión libre de la *Electra*, y puso al frente de su obra una nota que dice: *En cierto tiempo deseaban unas damas representar y declamar una tragedia griega, y no hallándose otra más a propósito, se puso en verso ésta por el autor con aquellas adiciones y moderaciones que bastaban a que quedase con menos impropiedades.*

Ya puede suponerse en qué consisten esas moderaciones y adiciones que el sublime candor del dramaturgo neoclásico impuso a Sófocles, pero sería absurdo esperar de la insipidez de su época un engendro distinto.

La obra de Pemán, vista a esa luz, ofrece la particularidad de que siguiendo un procedimiento semejante elabora un producto romántico que no tiene su lugar en nuestro tiempo. La *Electra* de García de la Huerta “merecía” ver la luz en el siglo XVIII y pudo ser entonces auténtica y actual. La *Antígona* de Pemán no puede tener sitio en nuestros días, porque no es una Antígona de hoy, ni casi de ayer, sino más bien de anteayer. Calificarla de anacrónica no es una injusticia; de hecho está saturada de hermandad estética con aquellos cuadros románticos de historia que hacían furor hacia el 1800. Sería una escandalosa inconsecuencia declarar hoy inactual esa pintura y aceptar al mismo tiempo una Antígona “pompiér”.

Otra cosa es la Antígona de Anouilh. Lo de menos, a la hora de vindicar su actualidad, es la eterna adecuación que se deriva de vestir a la heroína con jersey, al tirano con frac, y de llamar Coro a ese personaje que hace las veces del autor como gerente de la acción y del diálogo según el procedimiento típico de ese que en otro lugar he llamado “teatro con demiurgo”; lo importante es que la sustancia trágica de la obra griega ha tenido la adecuada encarnación de nuestro tiempo y emana un pathos no retrospectivo, sino perfectamente actual. Dejando de lado el manoseado e inextricable texto aristotélico de la “kátharsis”—que ha servido para todo menos para explicar de verdad la exacta reacción del hombre griego ante la tragedia—, es de presumir que el espectador del siglo XX sólo puede experimentar sensaciones de algún modo gemelas a las del ateniense

espectante en el teatro de Dionysos a condición de que el problematismo que presencia y la tragedia que se le desvela en la escena coincidan de algún modo profundo con los que de antemano tiene él enroscados al alma.

Ahora bien: ¿quiere esto decir que la tragedia, como fenómeno artístico y social, haya logrado, a manos de este dramaturgo, alguna positiva restauración? Prescindiendo del lado sociológico de la cuestión e incluso olvidando que estas funciones sólo son aptas hoy para una reducida minoría, ocurre delatar en una tragedia como ésta, perfectamente actual, una primordial contradicción interna que es fruto, precisamente, de su fidelidad al tiempo actual. En la tragedia clásica el mito lo era todo: tratábase de una vivencia religiosa instalada en el alma popular, pero el racionalismo de esta hora del mundo derrama una luz irrespetuosa y cruda sobre el mito y lo aniquila.

Por eso, ante esta Antígona nos invade una sensación muy parecida a la que experimentamos viendo desmontar, a la plena luz del mediodía, esas barracas de verbena que representan un infierno terrorífico cuyas sirtes oscuras sólo es posible recorrer medrosamente en su ambiente nocturno. El verdadero efecto trágico radica, en esta Antígona de Anouilh, en que frente a todo el contenido trágico del mundo, el hombre actual, desmedulado religiosamente, sólo cuenta ya con la esterilizante luz de la razón. Aquí se nos revela que la obra de Anouilh sólo llega a tragedia a fuerza de evidenciar cómo es hoy imposible una adecuada sensibilidad para la tragedia y cómo en esta dolorosa evidenciación resi-

de lo auténticamente trágico de nuestro tiempo y de la obra misma. En ella se percibe palpitante el ímpetu cósmico del amor, que es de todo tiempo, pero la tragedia brota aquí de que en el tiempo nuestro el amor no tiene trágicos, sino psicoanalistas.

El caso de estas don Antígonas modernas, la de Pemán y la de Anouilh, interesan por lo que tienen de ejemplificante respecto a la restauración de artefactos históricos; la consecuencia más verosímil que de ellas parece desprenderse estriba en delatar el doble escollo de la mixtificación y de la imposibilidad. Contra el primero de ellos se choca irremisiblemente en las adaptaciones insinceras de fenómenos culturales perimidos. Esa que consiste en echar mano del mito antiguo tomándolo como anécdota es, en el plano estético, algo muy parecido a ese otro trampeo con los mitos que también nuestra época ha visto perpretarse en la zona política: los poetas que están dispuestos a hacer trampas con el mito de Edipo o de Antígona tienen motivos suficientes para haber escarmentado con el fracaso sufrido por la táctica totalitaria y por las propagandas empañadas en hacer trampas con el mito de Hércules.

Por muy cruel que sea el resultado, es mejor lanzarse a la aventura de la creación con una total sinceridad. Es el caso de Anouilh dentro de ese ámbito teatral que aquí tomamos como muestra de los conatos de restauración. La mera habilidad no sirve para nada, como no sea para defraudar el imperativo de creación que la divinidad impone al artista, en cuyo barro humano le plugo insuflar un hálito especial. El poeta, dice a gritos

Platón en uno de sus diálogos, no produce su obra en virtud del "oficio", sino de una "divina fuerza"; *ou gar tékhne, alla theía dynámei*; si alguien tiene mayor obligación que nadie de penetrarse de esta realidad y de ponerse en humilde situación de merecerla, son los poetas cristianos. No importa que los tiempos les sean impropicios; sólo importa que ellos, como los pescadores de aquella noche estéril del mar de Tiberíades, puedan dirigir al Señor desde sus corazones aquella exclamación conmovedora: *magister, tota nocte laborantes nihil cepimus*. La creación es siempre una forma de milagro y el milagro sólo puede hacerlo Dios; el hombre puede, tan sólo, ponerse en actitud de merecerlo.

Madrid, mayo de 1947.

ETICA Y MITICA DEL CINE

No hemos de resignarnos a considerar el cine como un fenómeno intrascendente de puro esparcimiento. Hay en él, ante todo, una dimensión fundamental y ética, cuyo signo le viene dado naturalmente por la índole del humanismo que él ofrece desde la pantalla, el cual, por añadidura, contiene módulos fatalmente ejemplarizantes. Se dan también en él, por otra parte, modalidades que lo erigen en portavoz de las creaciones de la fantasía, por lo cual resulta lícito considerarlo también bajo la especie de agente plasmador de mitos. Desde cualquiera de ambos puntos de vista se nos plantea un enjuiciamiento del cine *hic et nunc*, del cine como fenómeno cultural inserto en una época; al margen, por tanto, de su peculiar sustancia estética. Aquella dimensión y esas modalidades son precisamente lo que nos empuja a la consideración del "ethos" y del "mythos" subyacentes en el diario fenómeno del cine. Aunque sólo fuera como compensación de lo mucho que a todas horas se habla de su estética y su mítica. Claro es que al hablar de la ética del cine apuntamos a realidades suyas

que se sitúan, conceptualmente, más allá y por encima de su específica moralidad. Sin duda es necesaria y benemérita toda la campaña que con creciente impulso viene librándose desde el lado católico, e incluso desde ángulos protestantes y aun laicos, contra la inmoralidad exhibida en la pantalla. Pero sería absurdo esperar todo de semejante campaña de saneamiento, en especial si ésta se limita a medir centímetros de desnudez y grados de evidencia en el adulterio, procediendo por meras amputaciones y erigiendo en criterio sustantivo la casuística. Lo verdaderamente problemático e inquietante del cine es, a este respecto, el clima general, su torso ético y el tonelaje de humanidad a que sirve de expresión.

Todo ello guarda relación con el ethos de la época, en cuanto que ella implica una cierta disposición de ánimo para la selección de bienes, fines, normas y valores. Querámoslo o no, el cine es un amplio producto cultural de nuestro tiempo; como tal contiene una semántica determinada, y es una vasta onda que por razones psicogenéticas tiene situado el epicentro en zonas de mente y de sensibilidad características del hombre norteamericano. Así, no es de extrañar que formen parte de su ethos normal ingredientes tales como la puritana concepción del éxito en la vida como prenda de predestinación, la sustitución del ideal cristiano de la caridad por el vagaroso y teísta del altruismo, la prédica del confort como necesidad, la supresión o tergiversación del factor "pecado original", la veneración materialista de elemento cuantitativo expresado en el "récord", y tantas otras realidades de signo semejante.

El cine, además, ha dado vida a una curiosa fauna mitológica, y si nuestra época no se ha aplicado todavía a clasificarla—y mucho menos a buscarle su último sentido—, ello sólo demuestra, en definitiva, que esos mitos no están todavía saturados de irrealidad ni desinflados ante la conciencia contemporánea, ya que sólo cuando el mito deja de ser vivencia empieza a convertirse en objeto de análisis y de filología; entre los griegos, “mythos” sólo fué sinónimo de “ficción” al cabo de los siglos. La mitificación, en ese caso, no ha consistido solamente en el hecho de que el cine haya conferido a sus intérpretes reales una consideración de celebridad semidivina, sino antes y sobre todo en la plasmación de toda una caterva de prototipos dotados de esa estereotipación que es patrimonio del ser mítico. En muchos casos, ciertamente, el ente mitificado no aparece bajo un nombre propio; mas no por eso carece de sustancia de tal: una Afrodita y un Apolo despojados del tuétano religioso no faltan nunca en las películas. Otras veces, el proceso de mitificación está concluso y ha logrado bautismo y nombre propio: es el caso, entre otros, de esa bestia naturalmente buena y rusoniana que atiende por el nombre de Tarzán.

Pero un mito, todo mito, es expresión de la actitud de un pueblo ante la vida. No es un azar que Ulises sea griego, Fausto alemán o español Don Quijote. Y los mitos rezuman una veracidad psicológica, en el sentido de que todo acervo mítico arguye siempre un ideal yacente en las almas que le dan pábulo y vida confesando a través de él sus necesidades imaginativas, que son

siempre necesidades reales. Por eso, conocer la fantasía de todo un pueblo es ya conocer mucho de la realidad anímica más íntima de ese pueblo. Románticamente, Nietzsche interpretó la emergencia del mito trágico griego como una "necesidad de lo horrible", síntoma de un exceso de vitalidad del alma helénica. ¿Qué necesidades y qué síntomas ofrecerían los mitos forjados en el cine norteamericano? En unas consideraciones tan necesariamente inexhaustivas como éstas no cabe sentenciar, aunque muchas veces den ganas de pensar en una necesidad de la exaltación cuantitativa, otras en una especie de necesidad de lo paradisiaco y algunas en una mera necesidad de lo estúpido.

En todo caso, y esto es lo más cierto y grave, la ética y la mítica de ese cine contrastan claramente con las de nuestros pueblos hispánicos, que se hallan sometidos, por desdicha, al incesante bombardeo de su influjo. Es verdad que lo español posee un carácter rotundamente diferenciado y que Keyserling está en lo cierto al afirmar que "el español es cultura ética hecho carne"; pero el contagio ronda siempre en las esferas de la voluntad y de la fantasía. A la larga, ¿qué efectos pueden producir en esos viejos pueblos hispánicos, junto a la piedra antigua de los edificios, los carteles del cine? He aquí un problema que no queda zanjado con los habituales tijeretazos en el celuloide ni con campañas de moralidad. Si no sabemos resolverlo planteémoslo, al menos, con toda la claridad posible.

Madrid, julio de 1947.

M A N O L E T E

EN esta España nuestra hay una vieja casta de hombres bravos: se les llama toreros y nacen con una ornamental vocación de morir. Ellos, agonistas de su juego mortal e innecesario, son ya, en este mundo sin religión ni héroes, los únicos que prolongan el sentido del rito bajo el sol, en una auténtica liturgia que tiene como coro al pueblo entero. Por no haber nada en esta tierra nuestra que sea puramente pagano, no ha habido nunca un Píndaro que les cante su hazaña: falta aquí, por fortuna, el sentido triunfal de la vida, y abunda la sensibilidad para toda renunciación suprema; falta la oda, que termina por ser carroña de la filología, y abunda el romance de ciego, que empieza por ser fruto de la viva tradición.

La ética del torero consiste en conjugar el heroísmo con naturalidad, entendiendo la vida como cosa feudalitaria del destino trágico, y la tragedia misma como un festivo acto de servicio. Es ética de caballeros, ética a la jineta, que analizada, podría resumirse: sobre el lomo oscuro de la patética se aposentan el valor y la gracia,

elevándola al rizo y espuma de la estética. Etica, pues, del más alto y bello orden ecuestre.

Manolete, torero de la generación del 36, eslabón reciente de una vieja cadena que se prolonga a esta punta del tiempo, está ahí para atarnos a mil cosas que no son anécdota del tiempo y del espacio, sino esencia y sustancia de nuestro propio ser. Con ese ademán severo que había en Manolete, se puede ser en España torero como él, pintor como el de Altamira o como el del cuadro de las lanzas, e igualmente fraile inquisidor, conquistador de América y tantas otras cosas que sólo en España cabe ser.

Ahora, cuando él ha muerto, es momento de pedir al Señor que nos libre de ingresar en el escuadrón de los hombres conspicuos, tan nutrido por la gente de letras, que acuden a las dos liturgias más vivas en este pueblo nuestro: la procesión y la corrida, para presenciarlas en teorizante, con la actitud del sofista ante lo espontáneo. En tiempos de filesteísmo hay que pedir al cielo que nos conserve dóciles a la piedad y al entusiasmo, que nos ayude a ser fieles entre el coro de fieles, rezando hasta el llanto con los procesionantes y gritando hasta enronquecer en los tendidos.

Madrid, agosto de 1947.

CERVANTES Y NOSOTROS

CERVANTES es aquel mozo español, ex combatiente, de frustrada vocación militar, que en la vejez escribió un libro genial. Nosotros somos, sin ninguna jactancia, un turno de españoles, gente nueva que entró en la historia al filo del año 36. Ser gente nueva es ser la juventud. Pero esto hay que aclararlo.

Acaba de clausurarse un ciclo ideológico que sembró cisma entre la juventud y la vejez—entre Aquiles y Néstor—, exaltando a la primera hasta las nubes y hundiendo peyorativamente a la segunda. Es ya urgente que las palabras “viejo” y “joven” tengan exorcismo; para ello hay que rescatarlas de toda biología, donde son mero período y pura contingencia. Hay que reintegrarlas a su esencia ejemplar, donde ambas brillan como dos distintos racimos de virtudes: las de la juventud son ímpetus más aptos para labrar y edificar historia, y las de la vejez, resumibles como sabiduría, se exigen como la arquitectura y el decoro de esa edificación. Pues bien; Cervantes es para nosotros un acabado ejemplo de joven y de viejo. Aquel muchacho que se llamó Miguel—igual

que nuestro Arcángel—derrochó su ímpetu en labrar los sillares de historia que la cantera del tiempo requería, y su vocación militar fué perfecta, porque estaba acostada al lecho de la tarea histórica española. A los treinta y tres años, que es ya buena edad para el martirio, dejó de ser el soldado cautivo en Argel, regresó a España, y su ánimo fué dócil a la erosión que la vida produce. Así se tornó experto, esto es, viejo, porque eso de envejecer (no lo olvidemos, oh profesionales de la juventud), es otra consecuencia del pecado original: alcanza al hombre, al animal, al árbol, incluso al pederual, que desde entonces sufre que el cierzo y la borrasca se lleven trozos de sí mismo. A lo ancho de las tierras de España los cierzos y borrascas erosionaron el alma de Cervantes y su virtud de entonces fué aceptar serenamente la cosecha de desilusiones y dolores, sin dejar que se le agriaran en el alma, y elaborar con ellas mosto de sabiduría. Así nació el *Quijote*: como vendimia de su propia vejez. La de su juventud se llamaba Lepanto. Ahí está la ejemplaridad de Miguel de Cervantes. Hegel llamó a Aquiles, encarnado en Alejandro, “milagro de la juventud”, y Homero llama a Néstor “panal de sabiduría y de dulzura”. Para nosotros Cervantes es, en una pieza, Néstor y Aquiles de la gente española.

Pero no se trata sólo de alabarle como a un monumento, sino también de reconocernos frente a él como ante un espejo familiar. Ello quiere decir que nuestra antífona a la memoria de Cervantes será también definidora de nosotros mismos. No es cierto que eso sea un “retrato al espejo”, fruto de la ufanía juvenil; antes,

es el dictado de un inexorable “conócete a ti mismo” —socrática actitud, no de Narciso—, que hoy es imperativo de conciencia colectiva y exige conjugarse en primera persona del plural. Sentimos el “nosotros” con ambición de equipo. Mal tiempo para divos éste en que juntos nos salvamos o nos perdemos juntos. Por ello, al lado de Cervantes no se pone aquí el propio gorgorito individual, sino un “nosotros” como un canto llano, litúrgico y plural.

Pues bien; nos toca ahora, a los del 36 y a los otros hermanos, acarrear nuestra brazada de mirto nuevo ante Cervantes. La depositaremos toda ante el joven Miguel, que puede ser, como el Alférez, patrono nuestro. El otro, el genial, el sabio, el viejo autor del *Quijote*, tan cercado de diáconos turiferantes, tiene nuestra veneración, como los barbados patriarcas, aunque, al igual que ellos, no pueda ser nuestro patrono. Nadie se escandalizará, pues esta gente nueva, la que aprendió geografía nacional andándola mochila al hombro, no puede llevar en ella el *Quijote* a modo de breviario; hay en él mucha experiencia de lo humano, mucha moral sabiduría, mucho humor resignado, mucho escepticismo manso y senescente. Que nos envejezca la vida, no la literatura. Que nos envejezca la historia, esa historia que empezamos a forjar en el año 1936, con toda esta tarea hispánica que ya nos gravita dichosamente sobre el hombro. Entre tanto, necesitamos precisamente las virtudes del mozo de Lepanto y Argel: aguante y valentía, la esperanza, la fe y la caridad, que además son virtudes teologales. Respecto del *Quijote* poco hemos de

decir: somos la primera generación española que ha podido leerlo en un paisaje inusitado: en las calientes trincheras de España, en las frías de Rusia, en las milicias de los campamentos. ¿Quién nos puede negar autoridad si afirmamos que no hemos hallado en él nuestro breviario, que pesa demasiado en la mochila?

Era ya mucho tiempo el que los españoles venían dedicando a contemplar a su héroe viejo y demente. Bien es verdad que, en punto a ejemplar heroicidad, los siglos últimos no dieron mucho más de sí. Pero esta gente nueva tiene ganado el ánimo por el ímpetu, reciente y eficaz, de un héroe inteligente, estrella orientadora de mentes y corazones hacia una precisa constelación de valores. La epifanía de esos valores sobre el suelo histórico nos toca, como a los Reyes Magos, tratar de conseguirla caminando. Esta andadura, esta tarea itinerante, es nuestra misión y la hemos llamado hispanidad.

No era posible aquí hablar de Cervantes sin hablar de nosotros; pero hablar de nosotros sólo tiene sentido en función de esa misión. La hispanidad es nuestra versión histórica del cristianismo y significa entrega, donación, "estupenda sangría". Como tarea, está iniciada ya, es cosa viva, tiene carne, instinto y vagido. Pero aún no tiene el logos necesario, y por eso la misión de hoy es transfundirlo en ella al lado de la sangre, en cada átomo del quehacer que nos pide. Esto exige de nosotros una total extroversión, que es siempre lo contrario del casticismo. El casticismo no pasa de ser nuestro ensimis-

mamiento; sólo la alteración es catolicismo, y éste es médula de nuestra hispanidad.

El Cervantes joven, la criatura real que vivió juvenil alteración, es un espléndido símbolo para nosotros. Pero si es menester también un símbolo soñado, preferiremos siempre el virgiliano Eneas, cuerdo y joven, que conoció su misión y la cumplió. Si Eneas fuese un hidalgo manchego resultaría más castizo, es verdad; pero hay que resignarse a que fuera de Troya, ciudad asolada por las guerras, igual que nuestro tiempo. Pero Eneas recogió las cosas sagradas que allí había, su padre y los penates—esto es, tradición y religión—, y con ellos se lanzó a la misión nueva. Y a su carga le dijo estas palabras: “Te subiré en mis hombros, y este trabajo no me cansará”:

ipse subibo humeris nec me labor iste gravabit...

Es la fe lo que trasfigura y da alas a este hexámetro. Traducirlo al verbo de nuestro tiempo y nuestro pueblo, ofrecer el hombro a la misión de hispanidad, es hacer que esta España nuestra vuelva a ser el “Cristóbal de la historia”, es repetir la aventura de las carabelas. La gente nueva ya se ha alistado como tripulación; la desgastada efigie del Cervantes fetiche racial ya no es el mascarón de proa de una nave estancada. Lo mismo que en las aguas vivas de Lepanto, aquel soldado joven prefiere sentir en la cubierta el gozo y la aventura de sus compañeros.

Madrid, enero de 1948.

S O B R E E L E S T I L O

... todas las cosas estaban mezcladas;
después, la inteligencia, viviendo, las or-
denó. (Anaxágoras.)

No es preciso entrar en grandes disquisiciones sobre el estilo para percibir que el cristiano, por el mero hecho de serlo, ha de estar dotado de una estructura humana peculiar. Esa estructura está configurada por las especiales líneas de fuerza que nutren—que deben nutrir, en todo caso—y orientan en su vida la multitud de modos operativos concretos que demanda de él la diaria circunstancia. El estilo se manifiesta entonces como principio dinámico y fuerza escultora apta para imbrantar, como en la arcilla el ímpetu del dedo, la sutil huella de unos movimientos dotados siempre de semántica. Trátase, pues, de una virtud capaz de conferir esencial diversidad a actos materialmente iguales. Materialmente, la fracción de un trozo de pan en la posada, camino de Emaús, era idéntica a otras mil. Sin embargo, la pareja de discípulos discernió allí el *estilo* del

Verbo, que no es sólo palabra, sino también gesto, ademán, silencio incluso. Desde entonces hay en el mundo la posibilidad de un estilo genérico cristiano.

Pero en él caben diferencias específicas. En la Iglesia, heredera total de ese estilo que empezó a hacerse consciente a los fieles en la tarde del día de Emaús, existe, netamente establecida, la diferencia jerárquica de los pastores y la grey, que en el diario producirse de ambos estamentos determina una serie de matices diversos. Los cuales, si respecto de lo genérico cristiano son a manera de subestilos suyos, por otra parte no carecen de la autonomía suficiente para erigirse a su vez en gamas operativas propias, dotadas de fronteras respectivas. Y adviértase que todo esto no se refiere tanto a las acciones en sí, a su *qué*, cuanto a su *cómo*, que es lo valioso y expresivo desde el punto de vista de esa mímica espiritual que sirve de base a los estilos.

Todo esto viene a cuento de un curioso fenómeno que a veces se vislumbra en el estilo de algunos pastores y de algunos miembros de la grey. Respecto de los primeros, el mismo afán de eficacia en el apostolado puede dar lugar a un error, que consiste en plegarse demasiado a la, por así llamarla, *mímica del seglar* (entiéndase esto en un sentido amplio), para no parecer excesivamente extraño a los seglares mismos. Tal actitud, que por supuesto nada tiene que ver con las claudicaciones éticas y por el contrario se instala en sus antípodas, es decir, en el celo pastoral, se adopta, al parecer, en virtud de una táctica, consistente en otorgar concesiones a la profanidad instaurando entre el pastor

y el seglar una nivelación de estilos que sea capaz de producir entre ambos una igualdad estimada como favorable a los fines apostólicos de aquél, pero que puede acarrear, en el celoso disfrazado, una violentación del propio estilo, haciéndole incurrir en una piadosa inautenticidad. Este podría ser un lado del fenómeno doble a que aludimos.

El otro lado se refiere a posturas correspondientes, pero inversas, por parte de algunos miembros de la grey. Son posturas que suelen vislumbrarse en algunos seglares católicos y activos que, movidos por idéntico celo saludable, se pasan al campo de lo que a su vez, llamaríamos *mímica clerical*, atraídos, sin duda, por el estilo peculiar del pastor, sin darse cuenta de que incurrir en la adopción de una externa investidura carente de la justificación interna que dan la ordenación y el ministerio, a cambio de lo cual abandonan el propio estilo seglar, incurriendo en otra inautenticidad no menos pía.

Si hubiera que buscar un parangón de ese doble fenómeno, de ese recíproco tender el contrario a su contrario—la famosa “enantiódomía” descubierta y delatada por Heráclito—, quizá sirviera el caso de una similar y doble deserción nacida a veces de la inquietud ilusionista que anida en el alma, barroca, cuyo estilo, de tanto aspirar íntimamente a la fusión, puede incurrir en total confusión de los entes dispares, el bosque, por ejemplo, y el palacio. ¿Quién no siente desazón al ver que mientras los paramentos, el ornato e incluso la planta de un edificio—piénsese en la Granja—se embar-

can en el capricho formal de la Naturaleza, como aspirando a dar frondosidad botánica a la piedra, enfrente ocurre que el bosque se somete, por el contrario, a rigurosa geometría, pretendiéndose introducir un canon en la fronda, convirtiendo la fuente en palaciega escalinata y la botánica en racional arquitectura?

Sólo que en el terreno de los estilos artísticos estas mezclas son de menor trascendencia significativa que en la zona humanísima de las mímicas antes señaladas. Pero la oratoria sagrada, por ejemplo, no es tan sólo un género literario, y de ahí que pueda ser mayor la desazón de verla moldeada según normas preceptivas de la retórica profana con expresiones y matices de la mímica seglar; y por el lado opuesto, también puede ser desazonante el estilo de homilía pastoral en la oratoria de seglares cuyo verbo y ademán parecen empeñados en transfigurar en sacra vestidura la civil chaqueta, o acaso en púlpito el estrado.

Lo correlativo de ambas tendencias da qué pensar. Se trata de pequeños matices, por supuesto; pero esos matices pueden ser importantes, por el valor caracteriológico de que están dotados los fenómenos de expresión, como manifestaciones externas que nos remiten, necesaria e inmediatamente a lo interno. Hacer pequeñas trampas con el estilo es un error. El estilo siempre hay necesidad de depurarlo, pero el error consiste, precisamente, en confundir lo que es *depuración* con lo que, empezando por ser *alteración* corre el riesgo de deslizarse por el resbaladizo de la adulteración. En el fondo de todo esto late el problema de la autenticidad; pero

S O B R E E L E S T I L O

la autenticidad no se resuelve sólo en planos éticos, sino ante todo en instancias de conocimiento, pues exige siempre ordenación, lo cual es función de aquella inteligencia que Anaxágoras adivinó como remedio de las cosas mezcladas.

Madrid, abril de 1948.

U N V E N I D O A M Á S :
E L H O M B R E E S T É T I C O

EN la serie de movimientos más o menos artísticos que desde hace un cuarto de siglo vienen germinando en el favorable *milieu* estético, social, e incluso político, de Francia, el surrealismo es, sin disputa, y desde los comienzos, el más ambicioso de invadir la totalidad de zonas creativas y receptoras humanas. Y ahora mismo, al cabo de esta segunda guerra, las actividades surrealistas ponen de manifiesto la contumacia y, sobre todo, el crecimiento de aquel turbio fenómeno. Los que han seguido de cerca la exposición surrealista de 1947 en las Galerías Maeght, de París, el eco por ellas suscitado y el cuantioso clamoreo literario concomitante a la exposición misma, reconocen que a estas alturas el surrealismo cuenta, por de pronto, con un ímpetu terrorista que se cierne dictatorialmente sobre el público atónito; y además, con aspiraciones ultraestéticas, que pueden resumirse en el hecho de que una exposición de cuadros y demás artefactos surrealistas, por ejemplo, se acondicione en forma de

templo peculiar, apto para dar a vivir determinadas sensaciones *mágicas* al visitante, con el designio de convertirlo en *iniciado* capaz de sumirse dignamente en la sima de los *misterios y creencias* surrealistas.

La cosa es perfectamente clara, y los nuevos equipos surrealistas—entre los que se cuentan junto a viejos niños terribles, como Tristán Tzara o André Breton, otros muchos secuaces jóvenes e intrépidos— no pretenden atenuar la pretensión que motoriza al nuevo surrealismo: erigirse, sencillamente, en religión, con dogmas absolutos, como el de la libertad total, la prohibición de trabajar, la evidencia de que el artista surrealista posee el don de una especial revelación no sólo sobre el mundo circundante, sino incluso acerca de las cosas futuras; y, en fin, el reconocimiento, frente al comunismo, de la dimensión religiosa del hombre, cuyo centro, sin embargo, no es Dios, sino la ausencia de Dios, entidad positiva más grande e infinita que el Dios del Cristianismo, cuya concreción cultural, por supuesto, urge anular para sustituirla por una nueva etapa religiosa, la de la superstición, que representa el verdadero estado religioso del hombre.

Estas parecen ser, por ahora, las más recientes formulaciones de los epígonos que hoy alumbrá aquel empecatado *homo aestheticus* en mala hora emancipado. ¿Todavía habrá quien crea, a lo mejor, que estos casos de rigurosa teratología espiritual no son la consecuencia lógica del viejo pecado romántico? Los frutos del “seréis como dioses” muy poco tiempo tardan en madu-

rar. Y no es tan sólo que el artista, al dar un puntapié a la vieja humildad del artesano para pretender encaramarse en los cielos acabe por rodar, como un Icaro réprobo, en el suelo de la esterilidad creadora, donde se debatirá con el alma envenenada por ese inexorable "tormento del arte" que consume al artista fracasado quitándole toda alegría de vivir y enconando los instintos perversos latentes en su naturaleza. Aquí se ha puesto de manifiesto algo que genésicamente es más triste aún que la impotencia misma: el instinto de hibridación. El *homo aestheticus* quiso venir a más; abandonando a sí mismo y voluntariamente desmedulado, concluye su periplo libertario ofrendándose a una religiosidad aberrante, a un orfismo grotescamente extemporáneo. Así, después de divorciado de la luz, celebra, en la peor oscuridad de la caverna, su connubio con el "simio de Dios".

Pero todo esto no es ni siquiera nuevo, no es ni aun original. ¡Aquellos *graeculi* que conoció San Pablo! El mejor comentario de esa exposición surrealista celebrada en la Atenas decadente de nuestro tiempo lo escribió un hombre que jamás pensó hacer crítica de arte. Su texto, entresacado de una carta que escribió a hermanos de Roma, se refiere a este tema en aquel párrafo que empieza: "*Se revela la cólera de Dios desde el cielo contra...*", etc. ¹.

Madrid, abril de 1948.

¹ *ad Rom.*, I, 18-32. Léase este texto y se percibirá lo que tiene de lugar capital para la comprensión del surrealismo.

RECENSIÓN DE UNA
ACTITUD: PEDRO LAÍN

FUÉ aproximadamente hace dos lustros, alrededor del heroico alumbramiento de nuestra guerra, cuando el nombre de Pedro Laín Entralgo apareció en el ágora intelectual española. De entonces acá cerca de una decena de libros, entre los de su obligada profesión científica y los de su devota meditación hispánica, han cimentado la presencia indiscutidamente fértil y robusta de Laín. El reciente volumen de esparcidos trabajos que ahora acaba de editar agrupándolos bajo el reminiscente nombre de "Vestigios" es, por de pronto, una concreta y múltiple aportación crítica y constructiva a una serie de problemas, realidades y fenómenos de orden conceptual decididamente actuales e importantes para la historia de nuestro tiempo intelectual. Pero además en ese volumen espejea la ejemplar madurez de un pensador joven que posee virtualidades de símbolo.

Merece la pena reflexionar un poco sobre el haz de dichosas novedades que el caso de Laín ostenta y simboliza. Al margen de la aportación intelectual que sus

obras contienen y aparte incluso del valor y signo peculiares de su pensamiento, en él se pueden vislumbrar ciertos modos, hábitos y estilos dotados de significación en orden a la totalitaria calificación humana del "intelectual" como hombre algo más que puramente teórico. Sería erróneo concebir al intelectual como un mero cerebro cuya función se limita a segregar libros y ensayos; de ser así tendríamos que resignarnos a que su valoración se agotase desde el ángulo de las recensiones bibliográficas, que por cierto resulta cada día más empecatado y filisteo. Mucho se estiman tus libros y mucho se aprende en ellos, Pedro Laín, pero a la hora de la recensión será más ejemplar para todos hacerla de ti mismo.

Decir de un hombre intelectual que piensa y escribe con alma afable no es, probablemente, un elogio habitual y canónico, por lo menos en nuestras latitudes. Y, sin embargo, esa es una de las cardinales virtudes intelectuales de Laín: *affabilis*, afable, sólo es quien produce una instintiva confianza de que cabe hablar con él, seguramente porque posee el don de conectarse con personas y cosas en forma tan sincera y generosamente dialogal que éstas pueden sentirse como algo más que mudos instrumentos de ajena manipulación o teoría. Se trata de una virtud, ésta de la afabilidad, situada entre dos extremos viciosos, el del hierofante y el del apolo-gista profesional: franciscana virtud intelectual que se delata en aquél que la posee porque incluso aunque tenga que hablar al maniqueo lo encara según un entrañable vocativo de "hermano maniqueo". El hierofante,

en cambio, es por definición, inepto para mostrarse afable no menos que el habitual apologeta, cuya dialéctica ignora siempre el armisticio. La primera de estas actitudes ha solido ser en nuestras letras el patrimonio de gente laica, ensayista y sinceramente inquieta, muy bien dotada para la metáfora, y su talón de Aquiles oscila entre una soberbia intelectual que acaba por dar pena o una desatentada vanidad que a veces mueve a risa. En cuanto a la segunda, la del apologista pertinaz, suele ser habitual en cabezas escolásticas, insobornable y sanamente dogmáticas, de sensibilidad inágil y frecuente habilidad para la esgrima animosa y reticente, modalidades que brotan de un subsuelo de invidencia y de satisfecha cerrazón.

Aún siguen adscribiéndose en ambos bandos almas discipulares; pero las disensiones demasiado inveteradas rara vez se dirimen en la historia por medio de meros contingentes de refresco que perpetúen anquilosadamente posturas heredadas de tirios o troyanos, sino por superación. Así, en el problema de la cultura española, en el de la generación del 98 y en tantos de los temas tratados por Laín en este reciente volumen de "Vestigios", asistimos a una superación de términos y actitudes. En el ánimo afable del joven pensador está una buena parte del prodigio. Ser joven, en cualquier suerte de cosas, significa poseer de algún modo la cualidad de "nuevo": para los griegos, "los nuevos" y "los jóvenes" eran la misma cosa. (Por eso, cuando oímos que Sócrates dice un día: "los jóvenes me imitan", hay motivo para pensar mal de ellos: el futuro de aquellos

mozos discípulos no consistía en repetir ediciones de Sócrates, sino en lanzar la edición nueva de Platón.) En España sería absurdo renegar por dentro del multiforme magisterio que desde el 98 vienen ejerciendo mentes generosamente alertas, aunque no siempre ortodoxas respecto de lo que el auténtico pensamiento hispano profesa como dogma. Uno de los problemas del nuevo intelectual consiste en saber compaginar el afincamiento dogmático con una discernidora asimilación de aquel indefectible magisterio, afrontando los temas no con yerta voluntad de sincretismo, sino con dinámica ambición superadora. En tal sentido, Laín Entralgo es hoy el más levantado ejemplo de esta renovadora actitud, que le sitúa en la mismísima punta de vanguardia del quehacer intelectual de la postguerra.

Aludimos antes a matices y estilos, como ese de la afabilidad, que colaboran en delatar a Laín como vástago nuevo en la familia de pensadores españoles. Hay que añadir la nobleza y la generosidad, cualidades que tantas veces el intelectual se siente autorizado a ignorar. En climas tan minados por la invidencia como lo es el de las gentes de letras hacía falta esa ancha capacidad de amistad intelectual típica de Laín que en último término se puede resumir como estricta caridad, otra de las virtudes del pensador católico. ¿Quién, antes de Laín, hubiera osado predicar divisas tan revolucionarias como la de *amica veritas, sed etiam amicus Plato*—divisa que debieran tener presente nuestros apologéticos detentadores de la verdad, para que en sus plumas no se torne huraña, insidiosa y antiestética—, o aquella

otra, inaudita, del *hispanus hispano amicus*? Y todo esto sin la menor claudicación, sin el compadrazgo de los eternos buenos componedores del "aquí no ha pasado nada", sino manteniendo gallarda fidelidad a la trayectoria de su voz, suscitada por el tremendo reventón de la guerra.

La entrada de gente nueva en la historia puede también detectarse por leves modalidades, por ciertos matices de actitudes que se adscriben a la mímica espiritual. En las páginas de esta breve revista se decía, hace poco, que "la tarea del joven político es, en esencia, alumbrar los problemas vivos y enterrar los muertos". Del joven intelectual cabe decir lo mismo, pero no sólo en la zona de los problemas sino además en la de los gestos, actitudes y estilos. De todas estas cosas ha traído novedad la presencia de Laín, y un instinto nos dice que esa es la dirección requerida por nuestro tiempo, ahito de olimpismo. En el intelectual como tal, también cuentan las sencillas virtudes, el caudal de buena humanidad. A través del luminoso diálogo intelectual de Laín se evidencia todo esto, y además un sabor de vieja hidalguía que nos transporta a no sé qué antiguas virtudes españolas del gesto.

Quizá a esas que eternizó nuestro mejor pintor en el afable capitán del cuadro llamado de las lanzas.

Madrid, junio de 1948.

LA ESPAÑA PANEGÍRICA

EN la historia de España aparecen desde muy temprano los hombres alabadores de la patria, dotados de un optimismo hispánico que se injerta frondosamente en nuestras letras; hasta tal punto, que el panegírico casi llegó a ser género literario, el famoso de las *Laudes Hispaniae*.

Sin embargo, hay que decir también que nuestra historia ha sido lo bastante varia y rica para romper la dulce monotonía de esos ditirambos: por eso existe también toda una secuencia, semejante pero inversa, de censuras, detracciones y críticas amargas proferidas por otros tantos españoles, cuya voz establece un contrapunto, en tonos graves y sordos, compensador de aquellos timbres vibrantemente laudatorios.

Tal es la verdadera melodía de lo español. Como es lógico, en ella hay, y debe haber, tiempos que acusen el predominio de una de las dos cuerdas: lo absurdo sería pretender acallar una u otra, creando, por ejemplo, una liturgia nacional en la que sólo suene el grito alto de los aleluyas. En los oficios patrios, igual que en la liturgia

de la Iglesia, es justo que haya himnos y trenos, de acuerdo con el tiempo. La historia de los pueblos ni es ni puede ser una Pascua inmóvil y perpetua.

LAS VOCES DEL MOMENTO AMARGO.

En la época anterior a la nuestra—el año 36 es una clara divisoria—, las mejores voces españolas dieron la nota crítica y pesimista que el tiempo requería. Frente al canoro patriotismo oficial de los tenores de su tiempo, la gente del 98 fué un coro impresionante de clamores patrióticos amargos. Incluso cuando glorificaron lo español, por ejemplo, Castilla y su paisaje, no lo hicieron según categorías panegíricas (*no fué por estas tierras el bíblico jardín*, dirá uno de ellos), sino más bien según una categoría, por decirlo así, penitencial. Su gran mérito fué tañer a miércoles de ceniza cuando los más no sabían salir del demasiado Carnaval. Gracias a su función, a su liturgia, bien podemos decir que España no ignoró la propia Cuaresma histórica.

TRANSICIÓN AL PANEGÍRICO.

Mas he aquí que en nuestros días el panegírico parece haberse convertido en cosa cotidiana y al alcance de todos. Carece de oportunidad e inteligencia—únicos elementos capaces de salvarlo—, y queda reducido a ser mera secreción de un patriotismo botánicamente elemental. Asistimos a un desbordamiento de la oda a Es-

pañá entonada en forma casi profesional por toda una legión de locutores, escritores y retores que parecen sentir su entusiasmo pindárico como un imperativo de conciencia.

Lo cierto es que los españoles venimos dedicándonos a piroppear todo lo nuestro; el pasado, el presente e incluso el futuro de España se invocan a todas horas con tal incontinencia laudatoria, que la alabanza acaba por sonar a hueca y pierde toda posibilidad estimulante. Hemos llegado a editar libros cuya tesis, si es que alguna tienen, se reduce a un puro ditirambo de lo español tan enorme, tan vago, tan poco congruente, que al leerlos uno no puede menos de alarmarse. Al leerlos nunca sabemos si tomarlos como sutiles greguerías metafísicas, como sano casticismo lirizante o como alta propaganda patriótica.

Toda nación tiene sus glorias. A España no le faltan las pretéritas, ni las presentes, ni, con la ayuda de Dios, las venideras. Pero ya está bien que las usemos como el economista maneja las reservas oro del país; lo que no se puede es prescindir de toda medida y proporción. ¿No estará circulando entre nosotros demasiado papel moneda de elogio nacional? Nuestra economía espiritual tiene todos los síntomas de una inflación del panegírico.

NE QUID NIMIS.

Se convendrá en que la detección de este fenómeno, tan claramente instalado en el ambiente, no requiere especiales dotes de zahorí. En todo caso, después de haber-

lo señalado, no parece excesivo tratar de comprender su cómo y su porqué, explorándolo bajo una cierta luz mental. Es la mínima ambición que podemos sentir—quizá también la máxima—ante cosas cuya real solución sólo está en las riendas del político.

Entre los inventores de esta antigua palabra, lo que hoy llamamos “panegírico” aludía antes que nada a la reunión de todo el pueblo en el *ágora*; sólo en segunda instancia adquirió para ellos el sentido de elogio público con motivo de un fasto nacional. Por otra parte, y sin ningún género de duda, concederemos que cualquier hombre de esa Grecia que llamamos clásica tendrá un cierto derecho a invocar a su patria con floridos elogios; si ese hombre fuese además un ateniense y gobernante, vendremos en que este derecho al elogio parecería doblemente legítimo; si, en fin, el gobernante fuese el propio Pericles, cuyo nombre seguimos asociando al esplendor de todo un siglo, aceptaríamos que muy bien podría haber ascendido su alabanza hasta las nubes.

Pues bien; el más solemne panegírico de Atenas hecho por Pericles lo conocemos gracias a su historiador. Es un discurso que no tiene desperdicio: aquel glorioso gobernante empieza por dudar de que las palabras elogiosas puedan ser operantes para la cosa patria, y luego de hablar de Atenas con una medida encomiástica que hoy sabría a tibieza, concluye con estas sapientísimas palabras: “Y ahora, ya, marchaos”.

¡Ah, la virtud inteligente de hacer que las cosas terminen a su tiempo, de hacer que el pueblo reunido se

reintegre a la obra antes de que le aburra la palabra eternamente convocada!

TRANSFIGURACIÓN DE LO AMARGO.

En el mejor de los casos, el hispanismo panegírico brota de un amor de pura complacencia. No fué tal, en verdad, el dominante en las voces de quienes más hondamente sintieron y expresaron a España desde fines del pasado siglo. Tampoco fué así el profesado por ese hombre, milagro de juventud irrumpiendo en nuestra historia, que era José Antonio. Es cierto que el rumbo de esa historia ha experimentado desde entonces un giro de verdadera conversión, pero ni esto ha de confundirse con la obtención nacional de un perpetuo estado de gracia—y aún la gracia es don teológico amisible—, ni en todo caso justificaría un tan largo entregarse al estupefaciente de la propia complacencia.

¿Cómo ha ocurrido este deslizamiento? El estilo vital de José Antonio se define como una síntesis—por cierto, muy rara entre nosotros—de inteligencia, pasión operativa y clasicismo ingénito. El supo recoger los mejores quilates del sentido amargo de la patria, que fué la gran melodía triste de los maestros de su generación, transfigurándolo con timbres de clarín, y erigiendo en bandera, en cosa tendida hacia adelante, en proyección motriz, lo que sólo venía siendo inerte pesadumbre, como un hato de lamentos cargado en las espaldas. Ahí reside el sentido de sus sobrias exaltaciones: quien tenga noción de su peculiar serenidad estimativa no podrá interpretar

como una concesión al panegírico la magnificación que hizo del ser de lo español cuando lo proclamó una de las pocas cosas serias de la vida. No se trata de una vistosa flor retórica, sino de un fruto necesario, cuya raíz se hunde en el motivo ascético del "porque no nos gusta". Merece la pena insistir en ello cuando existe el riesgo de creer que España ya nos dolió bastante y es posible que empiece otra vez a gustarnos demasiado.

IMPORTACIÓN DEL ALTAVOZ.

Pero es evidente que a fuerza de repetir la misma canción encomiástica en tonos cada vez más altos, llega un momento en que las voces panegíricas incurren en la escala del falsete: se trata de un inevitable fenómeno vocálico, insincero por naturaleza, que pretende hacerse pasar por bueno con astucias fonéticas al fin y al cabo indisimulables. Digamos de una vez que en tal inadecuación entre la *voz* y la *mente* radica toda la miseria ontológica que sirve de columna al moderno tinglado de la propaganda, clave de toda esta cuestión y de la aludida incontinencia laudatoria. De ahí que en cualquier parangón que respecto a la autovaloración nacional se pretenda establecer entre nuestro tiempo y los pasados, haya que contar con el ingrediente ficticio de la propaganda.

A este respecto no estará de más recordar que en nuestro caso la incorporación de ese ingrediente a la estructura operativa nacional es un fenómeno reciente cuya instauración coincide con el incremento europeo de

los procesos nacionales de mitificación, enderezados al fin pragmático de atizar incandescencias políticas. Con una gran simplicidad mimética se hizo su importación como si se tratara de una máquina. Así nos encontramos con que, un buen día, estaba ya instalada en nuestra casa la extraña catapulta, ajena de por sí a la índole balística de nuestras mejores cosas, inadecuada al espiritual peso específico de un mensaje español. Entre gentes como nosotros, que desde hace más de veinte siglos venimos acreditando una actitud recalcitrante frente a cualquier mitología, no pueden menos de resultar inactivos ciertos procesos de mitificación.

Todo el vigor histórico de lo que fué alumbrado al filo del año 36, toda la fluidez inteligente del hombre que lo resume y simboliza pueden incurrir en el riesgo de la esterilidad, en una costrosa momificación bajo su especie mítica. No cabría imaginar un destino más triste para lo que nació bajo signo poético, movilizador de pueblos; es decir, para lo que está históricamente dotado de alto potencial genésico—que esto entraña en sí la poesía—. Porque a pesar del altavoz, quienes no sean más que literatos no obrarán nunca el milagro creador del poeta; y el panegírico, engendro y sucedáneo propio de retores, hastiará a los que esperan viva poesía.

Madrid, julio-agosto de 1948.

INTRODUCCIÓN AL TEXTO
DEL "FEDÓN", DE PLATÓN

UN documento legado por la antigüedad posee, ante todo, un valor histórico. Si, como ocurre con el *Fedón*, desarrolla una serie de ideas ejemplares respecto de la actitud del hombre ante el mundo, contiene además un valor filosófico. Puesto que, en fin, implica una expresión fijada verbalmente, es susceptible también de un valor literario.

En torno a estos tres puntos de vista pueden agruparse las observaciones previas al estudio del diálogo. Cada uno de ellos lleva consigo, naturalmente, una peculiar problemática respecto de la historicidad, la dogmática y la estética del *Fedón*. Sólo sumariamente las insinuaremos aquí, tratando, en cambio, de recoger lo que de su valor integral parezca más obvio y cierto. Aludiremos, pues, al contenido histórico del *Fedón*, a su significación filosófica y a su entidad literaria.

I

CONSIDERACION HISTORICA

AUTENTICIDAD.

De los treinta y cinco diálogos legados por la antigüedad bajo el nombre de Platón, el *Fedón* es uno de los indudablemente auténticos, y está aceptado como tal por críticos tan severos como Schaarschmidt y Ast, que rechazan cerca de las dos terceras partes de aquella cifra. Durante algún tiempo se ha creído que el introductor del estoicismo en Roma, Panecio de Rodas, impugnó la autenticidad del *Fedón*, pero hoy parece que ni siquiera Panecio tenía dudas acerca del asunto¹. Por lo demás, ya desde los primeros tiempos de la Academia, el *Fedón* fué considerado como lugar capital de la filosofía de Platón, está sólidamente legitimado por la autoridad de Aristóteles², y Cicerón lo comenta en numerosos lugares³.

El éxito del *Fedón* en la antigüedad fué extraordinario; muchas generaciones de filósofos se aplicaron a estudiarlo y comentarlo: un fruto de aquellas exposiciones en los círculos platónicos son los *Escolios* que

¹ Cf. S. REINACH: *Revue de Philologie*, 1916, págs. 201-209.

² Además de en otros muchos lugares, en *Meteor*, II, 2, 355 B y siguientes, hay una expresa y amplia cita del *Fedón*.

³ Por ejemplo, en *Tusc.*, I, 11, 24.

llevan el nombre de Olimpodoro, de los que aún hoy nos servimos.

Fué también en muchos casos una especie de manual para ciertos intelectuales moribundos que leyéndolo fortalecían su ánimo, e incluso es famosa en la antigüedad la anécdota del suicidio de un filósofo decadente, Cleombroto de Ambracia, discípulo que fué de Sócrates y testigo de la muerte del maestro, que habiendo leído el *Fedón* y, sin duda, malentendiendo lo que en él se dice de la muerte y del suicidio, se precipitó un día en el mar¹.

LUGAR DEL FEDÓN EN LAS OBRAS DE PLATÓN.

Aceptada por todos la autenticidad del *Fedón*, su puesto en la serie cronológica de los escritos de Platón resulta difícil de precisar. Sin duda, la solución definitiva de la data de este diálogo es inseparable de la del conjunto de la obra platónica.

Ahora bien, este problema es, hoy por hoy, insoluble, y las clasificaciones de los críticos modernos distan mucho de abocar a resultados coincidentes. Prescindiendo de los antiguos criterios de clasificación (el de Aristófanes de Bizancio, en trilogías, o el de Trasilos, en tetralogías, inspirados ambos en motivos de mera conveniencia), los criterios históricos modernos, ante la insuficiencia de datos absolutos e incluso relativos, han

¹ CALÍMACO, XXIV. *Antología Palatina*, VII, 471.

intentado reconstruir el orden cronológico de los escritos platónicos por diversos procedimientos.

El único punto de partida sólido es el de las *Leyes* como última obra de Platón. Sobre esta base y a fuerza de sagacidad, se han hecho múltiples ensayos de restaurar los diversos jalones del pensamiento platónico según un orden cronológico del que cada diálogo sería un estrato en la serie ascendente hacia la madurez filosófica del autor. Este criterio, profesado por Schleiermacher y sin duda no exento de subjetivismos, fué en parte sustituido en los últimos años por el método estilístico, basado en las particularidades del lenguaje y en sus diferencias de diálogo a diálogo. El *Lexicon Platonicum* de Ast¹, proporcionó un punto de partida, junto con otros trabajos de Uewerberg y Siebeck, para el estudio estilístico emprendido por numerosos investigadores, singularmente por Campbell en Inglaterra (1867) y por Blass y Dittenberg en Alemania (1874, 1881), resumidos e impulsados luego por Lutoslawsky², cuya teoría "estilométrica" pretende llegar a precisiones quizá excesivamente matemáticas. El recuento y estadística de las partículas, de los giros, del vocabulario filosófico, del ritmo, del hiato, etc., hacen que no exista "ningún escritor, ni antiguo ni moderno, cuya lengua haya sido sometida a un análisis tan penetrante

¹ Ast. *Lexicon Platonicum*, 3 vols., Leipzig, 1835, reed. en Berlín, 1905.

² LUTOSLAWSKY: *The origin and grow of Plato's Logic*, Londres, 1897, reed. en 1905.

como la de Platón" ¹. El uso alternante de partículas y expresiones tales como ὡσπερ y καθάπερ, de τῶ ὄντι, y ὄντως, de ὡς ἀληθῶς y ἀληδῶς, de δῆλον ὅτι y δῆλον ὡς, etcétera, o bien el empleo más o menos frecuente de πῆ, τάχα λρεών, etc., ha sido objeto de estadísticas rigurosas en cada diálogo.

De la confrontación de las frecuencias entre todos los diálogos se deduce, por ejemplo, que en diálogos como el Hippias II, Laches, Cármides, Protágoras, Hippias I, Eutifrón, Apología, Critón, Gorgias, Menón, se emplea casi exclusivamente ὡσπερ y τῶ ὄντι mientras que καθάπερ u ὄντως son insólitos o infrecuentes. Las *Leyes*, por el contrario, arrojan una proporción de frecuencia inversa: 149 veces καθάπερ contra 24 veces ὡσπερ, y 50 veces ὄντως contra 0 veces τῶ ὄντι; otros diálogos forman peldaños intermedios y ha sido posible construir una escala estilística basada en estos promedios y válida para establecer, en líneas generales, la cronología de cada diálogo. ² Previamente, además, se hizo una prueba del método estilístico sobre las obras de Goethe para ensayar los límites de certeza asequible con el estudio del estilo, mediante la confrontación de

¹ TH. GOMPERZ: *Griechisches Denker*, vol. II, pág. 303 en la versión francesa de A. Rheymond (*Les penseurs de la Grèce*. Lausanna-París, 1908).

² Cf. Un resumen sinóptico en C. RITTER, *Platón* (Munich, 1910, vol. I, págs. 236-7). Véase también la lista cronológica de las obras platónicas expuestas sinópticamente según las opiniones de los diversos críticos, desde Tenneman en 1792 hasta Windelband en 1905, en *ibíd.*, págs. 230-1.

sus resultados respecto a la cronología relativa, con los datos, históricamente conocidos de antemano, de la cronología absoluta de sus obras.

Estos procedimientos han arrojado conclusiones aceptables respecto del orden cronológico relativo de la composición de los diálogos platónicos, especialmente los pertenecientes a la última fase de la vida del autor. Respecto del *Fedón*, se acepta comúnmente que pertenece a la madurez de su autor, durante su establecimiento en Atenas. Por lo tanto, entre los cuarenta y los sesenta años de la vida de Platón, es decir, en ese largo intervalo entre sus apasionadas actividades políticas¹, después de compuestos los diálogos propiamente socráticos y al cabo de tres lustros, como mínimo, de la muerte de Sócrates. El *Fedón* versa sobre la muerte del sabio, el *Banquete* sobre su vida, y ambos suelen considerarse como diálogos gemelos, y no sólo por esta coincidencia temática: todos los indicios son de que ambas obras pertenecen a la misma época².

PERSONAJES DEL DIÁLOGO DIRECTO.

De acuerdo con un procedimiento narrativo frecuente en Platón, el contenido del *Fedón* corre a cargo de unos personajes situados por él en un escenario y man-

¹ Para este aspecto, cf. A. TOVAR, *Sobre los orígenes de los sentimientos políticos en Platón. (En el primer giro. Madrid, 1941.)*

² L. ROBIN: *Banquet*, páginas VII-XII, y *Phédon*, páginas VII-VIII.

teniendo un diálogo. El escenario es aquí la villa de Fliunte (a orillas del río Asopo y distante de Corinto poco menos de 30 kms. al suroeste); los dialogantes son Fedón y Equécrates, si bien en la reunión hay otros oyentes (58, *d*). Fliunte era una ciudad de cierto abo-lengo pitagórico, y sin duda los que demandan noticias al forastero Fedón profesaban las doctrinas de aquella secta; por lo demás, estaban ansiosos de oír por boca de un testigo presencial lo relativo a la muerte de Sócrates; he aquí que la llegada de Fedón proporcionará noticias fidedignas a este pequeño grupo de fliuntenos cuyo portavoz es Equécrates. Sin duda también, esta reunión tuvo lugar al poco tiempo de la muerte de Sócrates, como se deduce de la avidez de los oyentes por conocer con seguridad (*σαρπές*) lo acaecido y de la propia emoción del narrador. Sólo Equécrates y Fedón toman parte en el diálogo directo planteado por el autor. ¿Qué sabemos de estos dos personajes?

De Equécrates casi nada: que era de Fliunte y que profesaba el pitagoreísmo¹. En cuanto a la figura de Fedón, es tradicional en la antigüedad rodearla de un ambiente novelesco que, por otra parte, tampoco parece inverosímil: natural de Elis y adolescente cuando los espartanos devastaron su ciudad (en 401), hubiera sido hecho prisionero y vendido como esclavo en Atenas, donde se vió forzado a sufrir una vida de infamia que en la antigüedad podía acechar a un joven agraciado y desvalido. Sócrates hubo de conocerle y rescatarle con los recursos de sus discípulos, y desde entonces el joven

¹ Dióg. Laer., VIII, 46.

Fedón forma parte del círculo socrático. El día de la muerte de Sócrates, Fedón está sentado junto al maestro, que juega con sus cabellos. Muerto Sócrates, Fedón se reintegra a su ciudad natal, y al pasar por Fliunte tendría lugar el diálogo presente. En Elis pasó el resto de su vida regentando una escuela socrática del tipo de las de Mégara y Eretria. También hubo de componer algunos diálogos socráticos: en la antigüedad circulaban varios como suyos. Diógenes Laercio acepta como auténticos solamente dos, el *Zopiro* y el *Simón*. ¿Qué hay de cierto en esta biografía del personaje cuyo nombre se hace famoso en nuestro diálogo? Lo arriba esbozado, si no ha logrado esclarecerse con total evidencia, tampoco está impugnado satisfactoriamente por quienes desconfían del valor atribuible a la figura que de Fedón esbozó la antigüedad.

PERSONAJES DEL DIÁLOGO NARRADO.

Es evidente que la importancia del *Fedón* estriba en los personajes introducidos por boca del recitante y en los discursos que ellos sostienen: es decir, en Sócrates y en el grupo de los discípulos que le acompañaron durante sus últimas horas en la cárcel.

Prescindiendo de los que para los fines del diálogo resultan secundarios por lo esporádico de su presencia (Jantipa, hijos, sirvientes), los actores principales son Sócrates y sus discípulos. Estos son subdivididos en dos categorías: los habituales (ἐπιχωριῶται) y los foraste-

ros (ζένοι). Entre los primeros son citados expresamente, además del propio Fedón, otros nueve (Apolodoro, Critóbulo, su padre Critón, Hermógenes, Epígenes, Esquines, Antístenes, Ctesipo, Menexeno); por su residencia habitual en Atenas venían a ser los que formaban parte del círculo socrático con mayor constancia (si bien no eran los únicos). Respecto de los ζένοι son citados como también presentes otros cinco (Simias, Cebes, Fedonde, Euclides, Terpsión), todos ellos vinculados también al grupo de Sócrates a pesar de no ser atenienses. Que estos quince discípulos no fueron los únicos compañeros de Sócrates en su último día —aparte del caso de Platón, del que hablaremos luego—, es cosa que expresamente se manifiesta en 59, *b*.

Por lo demás, de estos quince sólo cinco toman parte más o menos activa en el diálogo narrado. De ellos, uno es Fedón, a cuya personalidad ya hemos aludido más arriba. Otro es Critón, el rico ciudadano, tan conocido por el diálogo de su nombre y cuyo papel es aquí también el de un generoso tutor y un amigo fiel que cuida de todo lo concerniente a Sócrates. El tercero es el interlocutor innominado (en 103, *a*) cuya objeción poco inteligente da lugar a las últimas precisiones de Sócrates respecto del tema discutido. Los restantes son Simias y Cebes, cuya intervención decisiva en el giro de la discusión les hace acreedores a mayor atención por parte nuestra.

En la fecha de la muerte de Sócrates, ambos son jóvenes (νεανίσκοι, 89, *a*). Su patria era Tebas. Ahora bien, en Tebas existía un círculo pitagórico en el que

ambos habían sido educados como discípulos de Filolao (61, *d*); cuando conocieron a Sócrates se vieron cautivados¹, como tantos otros, por la rara ciencia del maestro, y al ser éste condenado a muerte Simias aportó él sólo todo el dinero que requería el proyecto de soborno a los guardianes para la evasión de Sócrates, y Cebes estaba dispuesto a hacer lo mismo². Indudablemente pertenecían a familias privilegiadas. Esto es todo lo que las fuentes coetáneas (Platón y Jenofonte) nos indican acerca de los jóvenes personajes. El *Fedón* es, precisamente, la más amplia para deducir su despierta inteligencia, unida a sutileza en el análisis y tenacidad en la objeción. De Simias, particularmente, testifica Platón por boca de Sócrates, que es hábil en sus discursos, más que ninguno de sus contemporáneos³. Los escritores posteriores que, acaso, no se resignaban a ignorar nuevos detalles de estos filósofos tan prometedores y sugestivos, nos han trasmitido diversas noticias acerca de ellos, alusivas a su madurez⁴, y se les han atribuido obras cuya autenticidad no puede aceptarse.

Respecto de Platón mismo ¿qué valor habremos de otorgar a la espontánea aseveración del narrador cuando al pasar revista a los asistentes dice que *Platón, creo yo, estaba enfermo?* (59, *b*). A nadie se le ha ocurrido deducir de ahí la ausencia de Platón en el momento de la muerte del maestro; hay en nuestro diálogo pasajes

¹ JENOFONTE: *Memorab.*, 111, II, 17 y I, 2, 48.

² *Critón*, 45, *b*.

³ *Fedro*, 242, *a*.

⁴ Cf., por ejemplo, PLUTARCO, *De genio Socratis*, 2.

que reflejan la impresión de los circunstantes con tal sinceridad y profundidad (58, e-117, c) que costaría trabajo dudar de que respondan a una experiencia vivida y presenciada. Entonces ¿qué motivo ha podido inducir a Platón a poner en boca del narrador aquella afirmación?

Lo más común es pensar en un efugio dialéctico de Platón, que, deliberadamente, pretende ausentarse del artificio literario del diálogo confiriendo a su personaje una especie de plenos poderes en la narración; no tanto, seguramente, por endosar a Fedón la posible responsabilidad de lo referido cuando por satisfacer su propio deseo de no presentarse como interlocutor en los diálogos por él escritos; una de las normas literarias de Platón, constante a lo largo de su obra, es la de no introducirse como actor en diálogos de que es autor. Ahora bien, es indudable que en las numerosas discusiones del círculo socrático no hubo de permanecer él mismo eternamente mudo. Y si actuó y no quiere reflejar su actuación, es comprensible que cohoneste su elegido mutismo, indudablemente ficticio, con una justificación que indudablemente había de ser también ficticia. Así, el *οἶμαι* intercalado en la afirmación del narrador, tiene todas las trazas de un equívoco destinado a atenuar una afirmación que conviene no aparezca demasiado rigurosa. La fidelidad de Platón a las normas compositivas habituales en él y su calidad de verdadero testigo le plantearon un cierto compromiso; ha tratado de salir del paso soslayándolo como mejor le ha parecido.

VALORACIÓN HISTÓRICA DEL DIÁLOGO.

Supuesta la presencia de Platón entre los discípulos de Sócrates el día de su muerte, otro problema capital, también de índole histórica, se plantea previamente: ¿Hasta qué punto lo referido en el *Fedón* es una narración histórica? Es decir, lo que se nos presenta como dicho y ocurrido en la cárcel de Atenas ¿habrá de aceptarse puntualmente, en toda su extensión, admitiendo por lo tanto la paternidad de cada dialogante respecto de los discursos que el narrador les atribuye? Y sobre todo —y esto es lo más delicado—, ¿hasta qué punto la doctrina propugnada por Sócrates le pertenece a él mismo, o, en qué medida, por el contrario, Sócrates es sólo un altavoz literario de las concepciones de Platón?

Ante todo, tratemos de desglosar estos dos problemas refiriéndonos primeramente al valor histórico general del *Fedón* para aludir después al problema concreto de la delimitación entre lo socrático y lo platónico.

Es indudable que lo que en la obra se nos cuenta referente a Sócrates y a los detalles, por decirlo así, materiales, de su encarcelamiento y muerte, ha de ser aceptado en su conjunto como dotado de riguroso valor histórico; la serie de datos y particularidades podrá estar más o menos confirmada por noticias de otras procedencias, pero en todo caso lo concerniente a la muerte de Sócrates no está superado por otro documento más amplio, cierto y fidedigno que el *Fedón*. En cuanto a la parte expositiva del diálogo y al diverso papel que en él juegan los personajes, es fácil comprender que Pla-

tón no se ha propuesto trasladarlo tal como sucedió en realidad (cosa que además, y por muy optimista que se sea en el consabido problema de la memoria griega, tampoco se hubiera logrado, dados el tiempo transcurrido y la longitud de los coloquios) y se limitó a construir una ficción a base del tema del alma y de la muerte. El hecho de que en el diálogo tengan papel preponderante como interlocutores de Sócrates los jóvenes tebanos mientras otros de mayor peso guardan silencio —tales Antístenes y Euclides, fundadores de las escuelas Cínica y Megárica, respectivamente—, induce también a pensar que Platón se ha permitido en este diálogo libertades que un estricto historiador no aceptaría y que, por lo demás, están bastante de acuerdo con la tónica general de las composiciones platónicas.

En suma, parece natural tener en cuenta que en el diálogo hay bastante de ficción y que no hay lugar a buscar en el *Fedón* una rigurosa narración histórica ¹.

LO SOCRÁTICO Y LO PLATÓNICO.

Del contenido doctrinal existente en el *Fedón*, ¿qué parte correspondería históricamente a Sócrates y qué otra parte pertenece al propio Platón?

Este problema no es sino una parcela del enigma de Sócrates, que a su vez constituye uno de los más arduos

¹ Cf. L. ROBIN: *Phédon*, pág. XIII. Del mismo autor, y como estudio global de la filosofía platónica, cf. *Platón*. Alcan edit. Paris, 1938.

en la historia de la filosofía griega: desde que se ha tratado de conocer con rigor la personalidad filosófica y humana de Sócrates —es decir, desde que Schleiermacher, a principios del siglo pasado, acometió dicha cuestión—, los estudios y las soluciones de los críticos han sido, hasta nuestros días, tan numerosos como inconcordantes¹.

Para unos sería Platón la mejor fuente del Sócrates histórico y de su personalidad filosófica, porque Jenofonte, rudo soldado de ideas simples, no tuvo un amplio contacto con el maestro ni, sobre todo, poseía la altura suficiente para valorar y transmitirnos lo más profundo de su filosofía. Para otros, Platón idealiza excesivamente a su maestro y es una fuente inferior a la de Jenofonte, cuya semblanza de Sócrates será, si se quiere, más mediocre pero también más objetiva. Otros anteponen el testimonio de Aristóteles, menos amplio que los otros

¹ La vastísima bibliografía suscitada por la personalidad de Sócrates —cuyos hitos principales pueden verse en cualquier Historia de la filosofía griega—, ha sido acrecida muy recientemente entre nosotros por el penetrante estudio de XAVIER ZUBIRI (*Sócrates y la sabiduría griega*, en "Naturaleza, Historia y Dios", páginas 187-278), y por el libro de ANTONIO TOVAR, *Vida de Sócrates* (Madrid, edit. "Revista de Occidente", 1947, 426 págs.). Ambos trabajos, destinados a ocupar un lugar importante en la bibliografía general sobre Sócrates y su inserción en la vida y el pensamiento griegos, suponen también una original contribución de la actividad mental española al tema socrático, abordado con todo el bagaje filológico moderno y estudiado en el fondo de su complejidad histórica y cultural. Implican nuevos planteamientos y soluciones en varios aspectos de la vieja cuestión socrática.

pero más sereno y autorizado. Para algunos, por el contrario, ninguno de estos tres escritores nos da la clave del Sócrates histórico, sino que habríamos de recurrir a la caricatura de Aristófanes en *Las Nubes* para, una vez despojada de lo que tiene de hiriente y sectaria, reconstruir los rasgos auténticos del retrato de Sócrates. Muchos, en fin, compulsan y mediatizan las posturas extremas para tejer una figura de Sócrates con hilos procedentes, en proporción variable, de los cuatro escritores ¹.

De aquí la dificultad en la delimitación exacta de la personalidad, humana y filosófica, del protagonista de nuestro diálogo. Circunscribiéndonos aquí a los problemas concretos que puede plantear el *Fedón* respecto de la paternidad de Sócrates sobre las teorías expuestas por boca suya, esa delimitación resulta particularmente difícil, y las interferencias entre el pensamiento del maestro y de su discípulo Platón oscurecen la línea fronteriza de sus dominios respectivos; sin duda es siempre difícil inventariar en el discípulo respecto del maestro lo recibido y lo añadido, y si se filtraron muchas ideas del maestro Sócrates en la mente del Platón discípulo, existe además una nueva filtración de dirección inversa, que partiendo de la mente del escritor satura al Sócrates personaje, con lo cual se crea un amplio fenó-

¹ Un resumen del desarrollo de esta compleja cuestión, bastante completo y muy reciente, puede verse en TH. DEMAN: *Le Temoignage d'Aristote sur Socrate*. Introducción, págs. 7-21. París, 1942. Una exposición más amplia puede buscarse en A. DIÈS, *Autour de Platon* (París, 1927), vol. I, págs. 127-243.

meno de ósmosis y endósmosis de sus ideas respectivas. Sin contar, además, con que estos juegos de atribución no solían preocupar con demasiado rigor en la antigüedad y, por tanto, no es fácil demandar a Platón ese escrupuloso sentido de la paternidad intelectual que es más bien patrimonio de una época tan historicista como la nuestra.

Ya a priori, pues, no parece fácil acostarse a la opinión de que cuanto Sócrates dice en el *Fedón* sea doctrina de Sócrates, y por añadidura, el testimonio de Aristóteles abona este criterio. Sin embargo, en un sector de la crítica moderna ha surgido una teoría que merece señalarse aquí, tanto por su decisiva importancia, caso de aceptarse, para el historiador de la filosofía griega, como por el hecho de que está inspirada precisamente en el *Fedón*¹. Tal como ha sido formulada por Burnet representa un radicalismo absoluto en la cuestión de los testimonios sobre Sócrates y plantea el dilema de acogerse con adhesión total al Sócrates de Platón o permanecer escéptico ante la diversidad de los testimonios. Él se pronuncia por el primero, y en consecuencia propugna la aceptación de los diálogos de Platón referentes a Sócrates como documentos históricos acerca del pensamiento de éste. Así pues, las doctrinas que vienen expuestas por el personaje de Platón en gran parte de

¹ Surgió en Inglaterra, en la segunda decena de nuestro siglo, propuesta por M. A. E. TAYLOR (*Varia Socratica*) y por J. BURNET en la introducción a su edición del *Fedón* y en *Greek Philosophy*.

los diálogos, y singularmente en el nuestro, pertenecerían al propio Sócrates.

Como puede verse, la rectificación que pretende operar esta teoría no es baladí; si tenemos en cuenta que precisamente en el *Fedón* —para no salirnos de este diálogo— se desarrollan lugares capitales de la considerada como filosofía platónica (teoría de las Ideas, doctrina de la reminiscencia), ocurriría que la consecuencia inmediata de esta nueva concepción sería denominar filosofía de Sócrates lo que antes era llamado filosofía de Platón: todo un capítulo de la historia de la filosofía cambiaría de título ¹.

¿Qué decir de semejante concepción? Aparte de las razones en contrario que antes insinuábamos, parece chocar con testimonios de Aristóteles demasiado terminantes ², que en el sentir de la mayoría de los críticos resisten a las impugnaciones de Taylor y Burnet ³. La narración que en 96 *a*, y sgts. se hace acerca

¹ L. ROBIN: *Sur une hypothèse récente, relative à Socrate* ("Revue des Études Grecques", XXIX, año 1916). Este trabajo representa una revisión crítica de la tesis de Burnet. Para éste, por lo demás, la originalidad de Platón habría de buscarse en lo contenido en las últimas obras que compuso. En cambio, construcciones como la teoría de las Ideas poseerían un desarrollo propiamente socrático, si bien dicha teoría existía ya en los pitagóricos (las formas matemáticas). Sócrates la amplió a las formas morales y estéticas.

² Principalmente en *Metaph.*, A. 6, 987, y en ídem, M, 4, 1078, B.

³ Así, Fouillé y Gomperz. Según éste, "Sabemos con toda evidencia... que una de las teorías fundamentales de Platón, la de las Ideas, era extraña a Sócrates" (ob. cit., vol. II, pág. 62).

del estudio de las causas primeras, representa una confianza sobre la evolución de las ideas filosóficas del que habla. Sólo falta saber, como siempre, si es a Sócrates o a Platón a quien ha de referirse este pasaje, y Burnet, como es natural, lo atribuye decididamente al primero. Bonitz, por el contrario, afirma que Platón no realiza ahí una narración histórica, sino que expone a grandes líneas las razones que conducen de la filosofía natural a la filosofía de los conceptos y, Gomperz¹, por su parte, acepta este criterio puntualizando que ello no es obstáculo a la posible exactitud histórica de lo que tiene de anecdótica la impresión de desilusión que experimentó Sócrates ante la teoría de Anaxágoras, tan prometedora en sus comienzos como insuficiente en su desarrollo (97, b, y sgts.).

Y esta solución parece la más adecuada para delimitar —sólo a grandes rasgos— lo socrático y lo platónico: lo verosímil es que la teoría de las Ideas, por ejemplo (y en general una gran parte de la filosofía de Platón), deriva lógicamente de las concepciones de su maestro: Platón mismo percibiría con toda naturalidad esta derivación, y por ello no le repugnó ponerlas en boca de su maestro; de este modo presenta a Sócrates como constructor de un edificio que, en rigor, no edificó por sí mismo y cuyo verdadero arquitecto es Platón.

En suma, Platón pone en boca de Sócrates lo que Sócrates hubiera llegado a decir, y desarrolla su pensa-

¹ GOMPERZ: Ob. cit., II, 456, nota.

miento en la forma que él mismo, Platón, estima lógica y conveniente. Lo más probable parece pensar, con Robin, que se debe considerar el *Fedón* como una exposición hecha por Platón de sus propias concepciones sobre la muerte y sobre nuestra inmortalidad en relación con otras doctrinas suyas, y no en cambio como una narración histórica de lo profesado por Sócrates el día de su muerte. Que Platón se haya permitido ciertas libertades de composición y que, al mismo tiempo, haya vertido en ella varios detalles de historia verdadera parece natural, pero, en definitiva, lo que tenemos que estudiar en el *Fedón* es, ante todo, el pensamiento de Platón ¹.

II

ESQUEMA FILOSOFICO

ANTECEDENTES.

El giro propiamente filosófico se introduce en el diálogo con ocasión del mensaje que Sócrates encarga retransmitir al filósofo y poeta Eveno: que, si es sabio, dése la muerte (61, b). Aquí surge la primera discusión: si el filósofo debe desear o no la muerte. Sócrates opina que sí; en cambio, Simias y Cebes sostienen que no, porque morir, dicen, es perder la tutela de los dioses y, por lo tanto, el deseo de la muerte más bien parece propio del insensato que del sabio. Pero después

¹ L. ROBIN: *Phédon*. Notice, págs. XXI-XXII.

de la muerte, señala Sócrates, se adquiere la tutela de otros dioses y, probablemente, también la convivencia con los hombres buenos que murieron antes. Los discípulos le acosan preguntándole de dónde deduce esta esperanza que le permite mostrarse nada pesaroso de morir, y le urgen a que les haga partícipes de sus convicciones. Así va a centrarse la discusión en torno a su verdadero eje: que el alma sobrevive al cuerpo.

Hecho un breve paréntesis por la interrupción de Critón, que recomienda a Sócrates no acalorarse demasiado en la discusión (63, *b*, hasta 64, *a*), el maestro, después de contestar con suave displicencia, prosigue:

La vida del filósofo no es sino una preparación para la muerte; y la muerte, ¿qué es? Simplemente la separación de alma y cuerpo. Ahora bien, todos los oyentes están de acuerdo en que lo propio del filósofo frente al resto de los hombres no es buscar durante su vida los placeres corporales, sino tratar de despegar su alma todo lo más posible del comercio con el cuerpo. Porque incluso lo que en el cuerpo hay de más noble, los sentidos, no nos deparan ἀλήθειαν cuando los asociamos a la búsqueda y adquisición de la φρόνησια (65). Por el contrario, ellos sirven más que nada para distraer al alma, que razona tanto mejor cuanto más abandonada del cuerpo y más encerrada en sí misma se halla, ocupada solamente en indagar los objetos de su razonamiento. Además, existen ciertas cosas, “lo justo”, “lo bueno”, “lo bello”, etc., que no son perceptibles para los sentidos (65, *d*). Estas realidades, pues, sólo son perceptibles para quien las indague con sólo el pensamiento (δίανοια,

65, e), única potencia humana capaz de apoderarse de lo real. Pero como durante la vida está nuestra alma sujeta al cuerpo, le es imposible vacar plenamente dedicándose al conocimiento; y así la sabiduría, que es el término del conocimiento, no es asequible plenamente durante la vida. Mas la muerte trae al hombre la liberación de su alma de la carga del cuerpo: la muerte será, pues, el principio de nuestro verdadero y pleno conocer; he aquí, pues, por qué Sócrates está invadido de una dulce esperanza en vísperas de su muerte, y de aquí el ridículo de un filósofo que se irritara en semejante coyuntura, habiéndose ejercitado durante su vida en separar el alma del cuerpo, esto es, en morir.

De todo esto se deduce, además, prosigue Sócrates (68, c), que es el filósofo el verdadero portador de estas dos virtudes: valor (*ἀνδρεία*) y templanza (*σωφροσύνη*) porque existen los pseudo filósofos que parecen poseer una cierta templanza y un cierto valor; así, por ejemplo, los que temiendo a la muerte como a un mal, tratan, sin embargo, de sobrellevarla con dignidad, y los que se privan de ciertos placeres tan sólo por la tiranía de otros placeres que les dominan más intensamente. Y así ocurre que esos valerosos lo son únicamente por temor, y esos temperantes lo son por intemperancia. Y eso no es virtud. Porque no cabe engañarse: "hacia la virtud no se camina cambiando placeres por placeres, tristezas por tristezas, temores por temores" (69, a). Eso es moneda falsa; la única moneda legítima es la *φρόνησις*, y sólo con ella pueden adquirirse todas las virtudes, que, sin duda, vienen a ser una suerte de "purificaciones"

(καθαρός, 69 *b*). Sólo los verdaderos filósofos llegan al Hades convenientemente purificados: él mismo, Sócrates, se ha esforzado durante toda su vida por conseguirlo; por eso está tranquilo ante la muerte y espera verse pronto en compañía de buenos señores y camaradas buenos.

Todas estas razones, interviene Cebes, alimentan en nosotros una grande y magnífica esperanza. Ahora bien, presuponen que el alma vive después de la muerte, que no se esfuma ni se aniquila cuando el moribundo emite su último aliento. ¿Cómo demostrar esa supervivencia del alma? (69, *e*, hasta 70, *b*).

DEMOSTRACIÓN.

Argumento de los contrarios.—Las palabras de Cebes determinan el primer argumento de Sócrates en pro de la inmortalidad del alma (70, *c*, hasta 72, *e*). Los cambios todos —dice— se operan siempre desde un contrario hacia su contrario; un cambio, pues, es el tránsito de la vigilia al sueño o del sueño a la vigilia. Porque el cambio es susceptible de verificarse en dos direcciones, pues caso de no existir más que una y constantemente la misma, todo acabaría por sumirse en la inmovilidad. Así, en el ejemplo anterior, si sólo existiera cambio en la dirección vigilia-sueño, pero no viceversa, todas las cosas quedarían sumidas en el sueño sin reversibilidad posible. Este principio aplicado a la oposición existente entre la vida y la muerte demuestra que no debe haber

únicamente tránsito de la vida a la muerte, sino también de la muerte a la vida. Por lo tanto, la muerte no es una aniquilación, ya que es preciso que las almas de los muertos subsistan en algún sitio para poder regresar desde él a la vida. La creencia popular en la emigración de las almas al Hades y su retorno, es un presentimiento de esta verdad.

Argumento de la reminiscencia.—(72, e-77, a). Por insinuación del propio Cebes, Sócrates llega a la misma conclusión, por medio del argumento de la reminiscencia. La ciencia (μάθησις) que creemos tener de las cosas, sólo es el recuerdo (ἀνάμνησις) de las mismas, porque las percepciones de las cosas sensibles van seguidas, en nuestra mente, del conocimiento de las Ideas (así, de la igualdad, de la justicia, de la belleza..., etc.); pero este conocimiento que tenemos de las Ideas no puede ser un resultado de la pura percepción sensible, pues al percibir las Ideas nos damos cuenta también de que las cosas sensibles les son inadecuadas. Las percepciones de nuestros sentidos solamente dan lugar al descubrimiento de las Ideas que yacen en nuestra alma y suponen necesariamente que ella las ha conocido con anterioridad a la vida terrestre. Ese descubrimiento no es sino un recuerdo provocado por lo sensible. Ahora bien, si nuestra alma ha contemplado las Ideas antes de unirse al cuerpo es que ella, lo mismo que las Ideas, posee una perennidad.

En rigor, puntualiza Simias (77, a, d), la reminiscencia sólo demostrará que el alma existía antes de nuestro nacimiento, y habría que probar cómo sobrevie-

ne después de nuestra muerte. Sócrates se remite al argumento de los contrarios, que hay que unir con el de la reminiscencia; si por un lado nuestra alma existe antes que el cuerpo, y, además, al venir a la vida sale del seno de la muerte, será necesario que exista después de nuestra muerte personal, ya que tiene que volver a la vida.

Argumento deducido de la naturaleza del alma.—Pero el asunto requiere un examen más profundo y Sócrates está dispuesto a realizarlo para disipar plenamente los temores de sus discípulos. El alma, dice, es de tal naturaleza, que no puede perecer; porque la destrucción y la descomposición no pueden atañer sino a los compuestos. Si nos detenemos a investigar qué cosas son susceptibles de disolución y cuáles no, veremos que las primeras son las compuestas, mientras que las segundas permanecen intransformables, siempre las mismas, puras y simples; a esta segunda categoría pertenecen “la igualdad”, “la bondad”, “la belleza”, etc., que, además de simples e idénticas siempre a sí mismas, son imperceptibles a los sentidos. Ahora bien: el hombre es un compuesto de cuerpo y alma. El cuerpo es lo sensible, compuesto, y sujeto a cambio. En cuanto al alma, puesto que es capaz de conocer aquellas entidades absolutamente simples (igualdad, bondad, belleza, etc.), demuestra ser de su misma familia (συγγενής, 79, b), porque lo semejante es conocido por lo semejante. Así, pues, lo mismo que las Ideas, el alma es simple e invisible. Además, su naturaleza divina se manifiesta también por la función que le incumbe de reinar sobre el cuerpo e

imponerle sus órdenes. La simplicidad de su esencia implica tanto la imposibilidad de su disolución como la certeza de su persistencia después de la muerte (77, d-80, b).

Queda, pues, probado con un tercer argumento que el alma sobrevive al cuerpo. A manera de colofón, Sócrates especifica qué vida aguarda a las almas una vez separadas de los cuerpos: esto depende de si durante su prisión en los cuerpos se hicieron acreedoras a castigo o a premio. Las primeras están sujetas a sucesivas reencarnaciones en diversos cuerpos. Las segundas son las pertenecientes a hombres que durante la vida se esforzaron en no dejarse arrastrar por los apetitos del cuerpo, es decir, son las almas de los filósofos, y su destino después de la muerte es reunirse con lo divino, inmortal y sabio, y alcanzarán la felicidad en eterna convivencia con los dioses. Así, pues, en presencia de la muerte no temerá el alma de un filósofo ser aniquilada (80, b-84, c).

OBJECIONES.

Un silencio acoge las últimas palabras del maestro. Algunos discípulos hablan por lo bajo, y Sócrates, que percibe claramente su estado de ánimo y sus dudas, les anima a hablar con toda confianza reprochándoles suavemente que le consideren inferior a los cisnes cuando presenten su muerte (84, b-85, b). Simias y Cebes objetan.

Objeción de Simias.—El alma es semejante a una ar-

monía que brota del cuerpo por modo semejante a como de una lira brota la armonía. Pero rota la lira, sería absurdo pensar que su armonía perdura en algún sitio; así también hay motivos para temer que una vez aniquilado el cuerpo se desvanezca la armonía que de él brota, esto es, el alma (84, c-85, d).

Objeción de Cebes.—Así como cuando muere alguien su traje le sobrevive a pesar de que hubo otros trajes anteriores que perecieron antes que él mismo, así también el alma, a pesar de que siendo más fuerte que el cuerpo puede haber poseído varios cuerpos sucesivos en sucesivas reencarnaciones, es susceptible, sin embargo, de perecer algún día. Por lo tanto, siempre que el alma se separe de un cuerpo deberá temer que ese cuerpo sea, por decirlo así, su último traje; y si alguien en vísperas de la muerte no tiene ese temor sería un insensato, salvo que pueda demostrar que el alma es enteramente inmortal e imperecedera (86, d-88, c).

Estas objeciones sobrecogen el ánimo del oyente Equócrates, que no puede menos de interrumpir a Fedón para expresar su consternación (88, c-89, b). El propio narrador recuerda el modo admirable con que Sócrates se atrajo a los discípulos haciéndolos entrar de nuevo en discusión. Primero jugaba con los cabellos de Fedón, después les prevenía contra la “misología”, enfermedad que tiene su origen en el crédito excesivo que se da a los argumentos, sin considerar que lo mismo entre los argumentos que entre los hombres, la mayoría son mediocres y muy pocos son excelentes (89, b-91, c).

REFUTACIÓN.

Después de recapitular brevemente el contenido de las objeciones de ambos discípulos (91, *c, d*), Sócrates pasa a oponer las siguientes razones.

A la objeción de Simias.—De lo dicho anteriormente, señala Sócrates, una cosa hay que permanece firme: la de que el alma "recuerda" en este mundo lo que aprendió anteriormente a su unión con el cuerpo. Luego antes de que existiera el cuerpo existía ya el alma, y, por tanto, el alma no puede ser, como insinuó Simias, una especie de armonía que resulta del acuerdo de las cualidades del cuerpo, porque entonces hubiera existido la armonía antes que el instrumento, hubiera existido el efecto antes que la causa. El alma, pues, no es una armonía. Además, si el alma fuera armonía ¿qué serían sus cualidades, el vicio, por ejemplo, y la virtud? El alma virtuosa sería más armónica que la viciosa, pero ser más armónica equivaldría a ser más alma, lo cual es inconcebible. Por ningún concepto, pues, el alma puede ser una armonía (91, *d-95, a*).

A la objeción de Cebes.—Las razones de este discípulo, ajusta Sócrates, inducen a creer que sólo la pre-existencia del alma se ha demostrado suficientemente, pero no, en cambio, su inmortalidad (95, *b-96, a*).

Hay, pues, que volver a demostrarlo, y ello requiere que sea tratada a fondo y de una manera general la causa de la generación y de la corrupción.

Comienza Sócrates por referir los afanes que sintió

en su juventud por conocer las causas de todos los fenómenos, es decir, la ciencia física, y la decepción que esas causas le produjeron respecto al conocimiento último de las cosas. Cansado de tratar de conocerlas por medio de una inspección puramente física, se convenció finalmente de que debía recurrir a la razón y buscar en ella la verdad acerca de todas las cosas. Para conocerlas hay que acudir al estudio de la causa ideal, porque el principio de la existencia de todas las cosas radica en su participación en las Ideas (95, e-102, a). La verdadera solución a la objeción de Cebes consistirá en la exposición y aplicación de esta teoría.

DEMOSTRACIÓN FINAL POR MEDIO DEL SEGUNDO ARGUMENTO DE LOS CONTRARIOS.

Cada cosa es lo que es, precisamente porque participa de una Idea determinada: si tal cosa es, por ejemplo, bella, su belleza no brota de sus colores, formas, partes, etc., sino precisamente del hecho de que "lo bello en sí" está presente en ella. Ahora bien, por otra parte, ninguna Idea puede admitir a su contraria: en esto se diferencian de las cosas concretas, que pueden ser, por ejemplo, grandes o pequeñas según el objeto con que las relacionemos; pero la Idea de grandeza es incapaz absolutamente de admitir en sí a la pequeñez, y viceversa. E incluso las cosas concretas e individuales cuya esencia implica necesariamente uno de los dos términos contrarios, son inaccesibles mutuamente; es decir,

ya no es solamente que la Idea de lo par repugna admitir en sí la de lo impar, sino que además un concreto y determinado número par tampoco puede llegar a ser impar. Ya no es que la Idea de lo frío sea inaccesible a la de lo cálido, sino que también la nieve es inaccesible al calor. Asimismo la esencia del alma radica en la vida que ella lleva consigo dondequiera que va, y, por lo tanto, excluye necesariamente a su contraria, es decir, a la muerte; y como no existe otra aniquilación posible de la vida sino la muerte, es necesario que el alma, puesto que es incapaz de recibirla en sí misma, sea inmortal (102, a-107, b).

MITO DEL DESTINO DE LAS ALMAS.

Puesto que el alma es inmortal y sobrevive al cuerpo, Sócrates inicia una narración del género de vida que le espera en la ultratumba y traza la descripción de los lugares de ese mundo. Después que las almas son juzgadas, las que pasaron su vida en templanza y pureza tienen a los mismos dioses por compañeros y guías y van a habitar un lugar que les está preparado. Para describir luego ese lugar, Sócrates expone el sistema del mundo y da una idea general de su organización tal como él se figura. La tierra es de forma esférica y no está apoyada sobre punto alguno, sino que el cielo mismo, que la rodea por todas partes, la mantiene en equilibrio. Nosotros habitamos en las cavidades de esa tierra, donde afluyen las aguas de todas partes y donde

todas las cosas se corrompen. Pero existe otra tierra pura situada en ese cielo puro o éter en que se encuentran los astros y del cual es un sedimento lo que afluye a las cavidades que habitamos. Sumidos en ellas creemos habitar lo más elevado de la tierra e incidimos así en un error semejante al de quien habitando en las simas del mar tomase la masa de agua, que sobre él gravita, por cielo, y siendo incapaz a causa de su debilidad para remontarse hasta lo alto de las aguas ignorase eternamente el cielo y sus bellezas.

En esa tierra pura que se remonta sobre la nuestra, todas las cosas son excelentes e incomparablemente más bellas que las de aquí: los colores más puros y brillantes, los árboles y flores más perfectos, y las piedras e incluso las montañas están hechas de esas que llamamos piedras preciosas, pues nuestras esmeraldas, jaspes, ágatas, etc., sólo son pequeños trozos de aquéllas. Sus habitantes poseen sentidos e inteligencia superiores a los nuestros; allí existen bosques sagrados y templos que habitan verdaderamente los dioses; desde allí se ven el sol y la luna tales como son, y la felicidad de esos habitantes guarda proporción con las excelencias de esa tierra. En ella hay también unas cavidades más profundas y más amplias que las que conocemos en nuestra tierra; están unidas entre sí por manantiales y corrientes de aguas frías y calientes, de unos ríos de fuego y otros de cieno que, según la dirección en que corran, llenan de su materia a las diversas cavidades. Ese lugar es el que Homero y la mayor parte de los poetas llaman el Tártaro. Las almas de los que no son reos de

culpas graves van a parar a la laguna Aquerusia, donde sufren una purificación y de la cual salen para ir a gozar el premio correspondiente a las buenas obras que realizaron. Los autores de delitos inexpiables son relegados al Tártaro para no salir jamás de él; los que cometieron otros delitos no tan graves, permanecen en el Tártaro durante un año, transcurrido el cual son acogidos por el flujo del Coccyto o del Pырflegeton según la calidad de sus culpas, y transportados luego a la laguna Aquerusia imploran perdón a sus ofendidos; si lo consiguen quedan liberados, pero de lo contrario son sumidos nuevamente en el Tártaro. En fin, aquellos que realizaron una vida piadosa y santa ascienden a la pura región supraterrera, sobre todo los que por medio de la filosofía purgaron su alma en nuestro mundo, y viven en ella liberados y felices (107, b-114, c).

Por lo demás, no se certifica la exactitud de todas estas descripciones, pero en el supuesto de que el alma sea inmortal puede creerse que las cosas serán de forma parecida, y en todo caso se debe correr el bello riesgo de creer en ello. El hombre que durante su vida ha renunciado a los placeres del cuerpo y ha adornado su alma con los adornos propios de ella, esto es, las virtudes, de las que no será despojada, ese tal puede esperar tranquilamente el momento de su emigración al Hades. A todo hombre le llega la hora de emprenderlo y respecto de Sócrates su hora ha llegado ya (114, d-115, a).

III

INSPECCION LITERARIA

EL DIÁLOGO EN LA VIDA Y EN LA LITERATURA GRIEGAS.

Sólo en un pueblo tan enamorado de la palabra como lo era el griego, fué posible que el coloquio personal adquiriese categoría de obra de arte y se perpetuase en la forma del diálogo escrito. La *διαλεκτικὴ τέχνη* como expresión del afán por conferir al ocio una noble belleza es una manifestación de la aspiración helénica a la plasticidad, y el diálogo bien construído es concebido entre ellos como una realidad superior; el propio Platón considera el pensamiento interno como una forma del *διαλέγεσθαι*, y el procedimiento que él mismo ha adoptado en sus obras es el mejor testimonio de su predilección por la forma dialogada como instrumento para lograr un doble fin: la investigación filosófica y la relevancia narrativa.

Se ha discutido si Platón es el primero en utilizar el diálogo escrito o si le precedieron otros escritores del círculo socrático, Antístenes por ejemplo, o Jenofonte. En todo caso la cronología —que dista mucho de ser clara—, difícilmente podría arrebatar a Platón la otra primacía, la jerárquica, porque él es, en definitiva, el verdadero creador del diálogo filosófico como género literario. Para crearlo le bastó recoger de la realidad aquellos coloquios que los discípulos de Sócrates, y él

entre ellos, vivieron con el maestro. Lo demás, la excelencia literaria, es cosa que brota naturalmente de su temperamento, de su sentido de la figuración dramática y de su capacidad de creación mítica.

CALIDADES DRAMÁTICAS DEL FEDÓN.

Pero cuando en un diálogo como el *Fedón* se hace alusión a "lo dramático", no hay que pensar solamente en el dramatismo del asunto; no se trata tan sólo del que brota por sí mismo de hecho tan intenso como lo es la muerte heroica de un hombre sabio y bueno rodeado de discípulos que lloran, en el escenario de una cárcel y en el momento del crepúsculo. Ciertamente, todos estos elementos, presentados por el autor con un arte simple y sobrio, poseen la virtud suficiente para convertir al lector en verdadero espectador de una escena inolvidable. Pero hay más, y es que los diálogos de Platón suelen ser, a su manera, dramas: por su textura íntima, por la elaboración visual y por el talento representativo del escritor. Independiente, pues, del contenido anecdótico, variable de obra a obra, y al margen del mayor o menor "dramatismo" de la acción descrita. Sobre esa última textura dramática perceptible en el *Fedón* además y aparte de su contenido emotivo, merece la pena insistir brevemente.

El objeto que Platón literariamente se propone narrar es la muerte de Sócrates con los sucesos ocurridos en sus últimas horas de vida en la cárcel y con la re-

producción imaginativa de la discusión que allí se suscitó sobre la inmortalidad del alma. En lugar de referir directamente lo ocurrido, Platón utiliza un personaje que le sustituya, una especie de demiurgo que tejerá la narración apareciendo como director responsable ante los ojos del lector. O mejor dicho, del espectador, porque ese personaje, Fedón, aparece en un escenario —Fliunte—, junto con un interlocutor —Equécrates—. Este es el primer cuadro que se nos presenta ante la vista, la embocadura, por decirlo así, del drama sucesivo.

Sobre este cuadro previo, el menor número de detalles. Sólo sabemos que hay dos dialogantes, narrador y oyente (aunque existen otros personajes mudos), pero tampoco interesa saber más; cuanto menos iluminado se halle este primer telón, mayores recursos de viveza y de luz quedarán para alumbrar la verdadera escena y los verdaderos personajes, a saber, la cárcel de Atenas y Sócrates con sus discípulos. Fedón es quien nos ha abierto paso hasta el cuadro verdadero cuya luz nos hará olvidar ya la misión puramente enmarcadora y en penumbra del artificio introducido. En adelante sólo contemplaremos a Sócrates y a los suyos conversando en la cárcel, y asistiremos atentos a la peripecia dialéctica de la tesis sobre la inmortalidad del alma.

Y he aquí una nueva muestra del singular genio dramático de Platón: esa tesis, ese λόγος, está concebido como un personaje cuyo nacimiento hemos presenciado, a cuyo desarrollo hemos asistido, cuyo peligrar nos inquietará cuando sea objeto de los ataques de los discí-

pulos. En el sentido más literal ese λόγος es el protagonista, más aún que el propio Sócrates, cuya suerte depende, en última instancia, del triunfo de la tesis. Si el alma es inmortal, es decir, si el argumento que lucha por afirmarse llega a buen término, la esperanza del filósofo quedará salva y la muerte que se le avecina sólo será un tránsito glorioso; pero de lo contrario, el morir cobrará todo su sentido terrorífico y deberá sumir al maestro y a los discípulos en una sorda desesperación al sentirse impotentes e irredentos. Todo el discurso de la primera mitad del diálogo representa la lucha de la tesis por afirmarse a sí misma, y he aquí que los primeros argumentos la han conducido a un resultado que parece satisfactorio. Sin embargo, en el ánimo de Simias y de Cebes se suscitan dudas crueles, y percibimos el íntimo conflicto que los embaraza: si se callan ahogando el grito espontáneo de sus objeciones sólo consiguen, y eso a costa de la sinceridad, asentir a un engaño piadoso e inútil; si hablan libremente atentarán contra el argumento redentor y serán eficaces colaboradores de la ruina que se cierne sobre la común esperanza. Para que se decidan por lo segundo es necesaria la serena invitación de Sócrates, que ha percibido claramente en el doloroso silencio que siguió a sus palabras, toda la inquietud y el recelo que los oprime.

Y surgen entonces las objeciones de Simias y Cebes. Certeramente se nos presentan acumuladas, sin espaciarnos por medio de las respectivas contestaciones. Así se multiplica su efecto destructivo, y las palabras de ambos discípulos son el ariete que derrumba todo

el edificio dialéctico. Estamos, pues, en el instante supremo del drama. El λόγος yace muerto ante la vista de todos. Todo el talento literario de Platón, todo su genio dramático, están concentrados en el pasaje que sucede al golpe de emoción producido por la ruina de ese protagonista espiritual que era la tesis. Con una especie de delectación trágica, es prolongado ante nuestros ojos este momento culminante. Más aún, se rompe por un momento la continuidad de la representación y se interpone nuevamente entre ella y nosotros, como en un entreacto, la presencia de los personajes introductivos, el narrador y su oyente. En el desarrollo del verdadero argumento ésta es una pausa por la que el espectador, desaparecido súbitamente de su vista el momento angustioso, se encuentra un instante a solas consigo mismo: las exclamaciones de Equécrates, ese personaje identificado dramáticamente con el espectador, no son sino el resonador que amplifica la emoción producida por la última escena, y su efecto se prolonga en el ánimo por el corte súbito y oportuno de la intriga. Hasta que, de nuevo, el narrador nos introduce en ella, lentamente, sin prisa por deshacer el nudo planteado, haciéndonos asistir a una de las escenas más delicadamente sentimentales que existen en la literatura griega, la última caricia del maestro a los cabellos de Fedón, que no es mañana cuando deben ser cortados en señal de dolor, sino ahora mismo, si es que la suprema esperanza de todos acaba de morir. La gradual reanudación de la trama se realiza con un maravilloso instinto escénico: en Sócrates, que lógicamente, concentra en sí las miradas

de todos, hay derramada una belleza plástica, de actitud y de entonación, mientras acaricia al discípulo que está sentado junto a sí. Su serenidad es, en este momento angustioso, mejor sedante que todos sus discursos. En los discípulos, desalentados como "vencidos fugitivos", la turbación cede ante la tranquila actitud del maestro. Sólo ahora, restablecida ya la paz del espíritu, se inicia la revisión de la tesis cuya muerte aparente produjo tan grave impresión. Los nuevos razonamientos que se extienden a lo largo de la segunda mitad del diálogo, consiguen afianzar la vida del protagonista espiritual del drama, la inmortalidad del alma; y la maravillosa dialéctica sobre la participación de las cosas en sus Ideas respectivas arranca un grito de entusiasmo a Eucrates que contrasta con la angustia de su anterior aparición. El λόγος resucita por fin, y el mito final acerca de la vida futura viene a coronar el triunfo de ese protagonista.

Aquí podemos dar por terminado ese drama esencial que subyace en la trama argumental y dialéctica del *Fedón*. Resta aún, sin embargo, otro drama, o mejor aún otro cuadro, el final, éste trasplantado de la realidad histórica y añadido en calidad de epílogo sobrio y cierto detrás del drama de conceptos creado por Platón. No insistiremos en la intensidad dramática de los últimos momentos de la vida de Sócrates tal como se nos describen en las páginas finales de este diálogo: la simple lectura de ese trozo, plasmado con la suprema dignidad que es patrimonio del alma antigua en sus representantes más ponderados, es suficiente para cau-

tivar al lector de todos los tiempos. Pero tanto aquí como en la contextura general del diálogo, evidencia Platón su temperamento dramático, en el sentido más hondo de la palabra, que le capacitaba para la representación de un proceso vivido. Sólo el drama, entre las diversas formas de la poesía, es capaz de representar en toda su integridad las realidades pasadas. Al presentarnos la de Sócrates en su último día, Platón se convierte en un poeta dramático gracias a su capacidad de conjurar la realidad ante nuestros ojos.

En este sentido Platón ha sido considerado, con razón, como el cuarto de los grandes trágicos atenienses: aquellos dramatizaron la herencia mítica del pueblo griego, Platón dramatizó y fijó los personajes del círculo socrático con Sócrates como protagonista. De su singular talento dramático es claro indicio el arte de caracterizar a los personajes. Su Sócrates, y ciñéndonos aún más, su Sócrates del *Fedón*, posee una inconfundible personalidad en la que cada rasgo individuante apura definitivamente la imagen que él poseía con plena evidencia. Podrá discutirse si la semblanza es más o menos ideal, si en su confección existen más o menos ingredientes del Sócrates histórico; pero lo indudable es que el personaje que Platón nos presenta en este diálogo posee contornos de gran mito literario y por eso puede adherirse inolvidablemente a nuestro recuerdo.

Por otra parte, su sobriedad de recursos es notable en el esbozo de los tipos humanos. Uno tan humilde y secundario como el "servidor de los Once", por ejemplo, no posee en el *Fedón* más atención que la que pueden

INTRODUCCION AL TEXTO DEL "FEDON"

prestarle ocho líneas de discurso suyo y cinco de Sócrates: son las suficientes para reflejar su índole moral y proporcionarnos todo cuanto podía interesarnos de su papel en el drama total y de sus relaciones con el protagonista.

INTENSIDAD POÉTICA DEL PENSAR PLATÓNICO EN EL FEDÓN.

Pero además del sentido dramático insinuábamos en Platón la capacidad de creación mítica. Es conocida su afición a materializar gráficamente sus concepciones por medio de mitos como los del Fedro, República, Político, etc. Incluso el que se lee en las páginas finales de nuestro diálogo, que implica toda una teoría cosmológica, representa la aspiración platónica a perseguir el conocimiento con todas las potencias del alma, sin excluir la fantasía; así, la descripción de ese mundo superior donde el alma vivirá una vez abandonado éste, responde a una imperiosa necesidad en la imaginación del filósofo: la de sensibilizar por medio de procesos visuales las conclusiones adquiridas con un mecanismo puramente racional. La misma viveza imaginativa se puede sorprender en los pequeños detalles de sus descripciones cuando imagina las montañas de aquel mundo como ingentes esmeraldas o cuando ve a los pueblos que bordean nuestro Mediterráneo como ranas en el borde de la charca. El frecuente empleo de metáforas es un resultado de su agilidad para relacionar ideas e imá-

genes, y las alusiones a los poetas, a Homero sobre todo, responden a la singular viveza con que operaban en su fantasía las visiones poéticas.

Estas modalidades de su temperamento, la potencia y elevación de sus concepciones, el maravilloso don de exponer las ideas de una manera esencialmente plástica, unidas a un natural talento literario, hacen de él un pensador privilegiado: pocas veces ha sido enunciada y expuesta una filosofía en forma tan perfecta y sugestiva como la empleada por Platón.

Respecto de su estilo, ya en la antigüedad se hizo notar que era una mezcla de sublimidad y delicadeza, y en los discursos que pone en boca de Sócrates se percibió cuanto había de ingenioso y penetrante. Esa flexibilidad de estilo que le permite adoptar en cada caso el tono adecuado a las características del momento, es todavía capaz de atraernos en sus diálogos; desde la finísima ironía socrática hasta la apasionada y rotunda explosión de los amplios períodos oratorios, desde la insinuante delicadeza descriptiva hasta la sobriedad lapidaria, Platón recorre con pleno dominio todas las gamas expresivas y flexiona ágilmente los recursos del idioma, enriquecido por él como por ningún otro escritor griego: no sólo el tecnicismo filosófico debe al autor del *Fedón* hallazgos insustituibles, sino la misma prosa artística le es deudora de la movilidad que brota del diálogo literario y de multitud de giros y modismos sellados con un cuño platónico peculiar. Así ha podido afirmarse, con razón, que Platón es el más grande prosista de la literatura griega. Su lugar preeminente en

INTRODUCCION AL TEXTO DEL "FEDON"

la jerarquía de los filósofos de todo tiempo no deberá hacernos olvidar que hay también todo un capítulo en la historia de la literatura antigua encabezado por su nombre.

Por eso, antes de penetrar en páginas como las del *Fedón*, no será ocioso recordar que en ellas se conjuga el talento del artista con el del pensador.

Madrid, estío de 1948.

ESPAÑA COMO DESEO

FORMULEMOS desde un principio la pregunta: ¿Cómo y cuál es el ser de España en el deseo de sus generaciones actuales?

Tratar de contestar a esa pregunta algo exhaustivamente equivaldría a tener que iniciar un inventario minucioso sobre el caudal anímico de anhelos, muchas veces vaga e inconscientemente formulados, existentes en nuestras generaciones históricamente más vivaces. Digamos ya que vamos a renunciar, aquí y ahora, a la discriminación de inventario tan prolijo; el cual, por añadidura, requiere una objetividad difícil de lograr cuando se está instalado insoslayable y denodadamente en el regazo de una de esas generaciones.

Nos limitaremos, por tanto, a una empresa no tan ambiciosa, y desde luego, menos analítica en el orden al puro conocer, intentando tan sólo formular desde un emplazamiento forzosamente subjetivo, individual y por supuesto poco relevante, algunos deseos sobre España que parecen palpitar, a veces explícitos, a veces inconcretos, en el ánimo de generaciones españolas calificables toda-

vía como jóvenes. Nuestra formulación habrá de resignarse, por tanto, a tener que echar algunas veces por la borda los pruritos de una aséptica objetividad; en el fondo motoriza estas líneas una pretensión no puramente investigadora, sino también, en cierto modo, exhortativa y parenética; de ahí también que a través de estas formulaciones no sea inverosímil que se infiltre algún margen de sintonía personal en la elección y confección de esta especie de antología de los anhelos españoles.

Y una vez declarada la varia limitación de estas reflexiones, pasemos con la intrepidez necesaria a la tarea de dar forma y semblante a unos cuantos latidos que parecen percutir con novedad en el pecho de alguna gente joven española.

LA ASPIRACIÓN ARMÓNICA.

Si fuera preciso resumir en una breve fórmula algunas de las nuevas aspiraciones que mejor parecen percibirse en el afán actual de España, aventuraríamos la siguiente afirmación: asistimos a la forja de "un deseo de armonizar entidades cuyo divorcio venía siendo cosa inveterada en los españoles". Así, el divorcio de lo moral y de lo inteligente, o, para decirlo más precisamente con terminología aristotélica, entre las actitudes éticas y la dianoéticas. Merece la pena detenerse algo en este punto, pues de aquí sale una larga reata de importantes consecuencias.

El eticismo inherente al carácter español ha sido pues-

to de relieve muchas veces, y fué advertido ya por los historiadores antiguos que se ocuparon de nuestro pueblo. Tal modalidad aparece como una especie de constante hispánica, extensiva incluso a la parcela cultural de nuestras creaciones filosóficas, como lo acreditaría la persistencia en nosotros de las formas del pensamiento estoico, sobretodo en su versión senequista.

En todo caso es evidente que nuestra cultura tradicional acusa en su línea rítmica un predominio de lo ético. Quizá haya sido el conde de Keyserling quien más netamente vislumbró esta estructura cuando definió al español como "cultura ética hecha carne". Pues bien: hoy se escuchan en nuestro contorno voces en cuyo acento se traduce una convicción: la de hallarnos en el trance de tener que superar ese humanismo hispánico en lo que tiene de unilateral y en lo que supone de confinamiento y repliegue hacia lo ético. De uno u otro modo se reclama un crecimiento en la dimensión inteligente, un mayor grosor del pensamiento como función humana irrenunciable en todas las esferas del obrar: tal sería la forja de un renovado humanismo hispánico; su advenimiento, deseado y entrevisto por las mentes alertas de la España reciente, habría de caracterizarse por una decidida incorporación de los frutos del logos a nuestra poderosa entraña ética.

En esta misma línea habría que situar otros deseos perfectamente armónicos que se refieren a cualidades no habitualmente conviventes en el carácter español. La fidelidad, por ejemplo, es una virtud hispánica acreditada desde muy antiguo (recuérdense las expresivas alusiones

a la "fides" celtibérica o a la "devotio" ibérica), y en ello radica acaso más que en otra cosa la propensión tradicionalista, vigente siempre en lo español. Pero junto a esta virtud ética, en sí espléndida, por supuesto, no suele darse aquella suma de modalidades de pura inteligencia que son imprescindibles para todo cuanto implique una previa operación de discernir, de conocer, de elegir, de juzgar. La mera fidelidad, en ese caso, puede incurrir en las limitaciones—incluso quizá en las degeneraciones—de lo puramente instintivo y ancestral.

En conjugar ambas cualidades consiste una de las metas tendidas desde siempre al afán perfectivo que deben sentir los españoles. No basta, pues, la reciedumbre ética de virtudes como ésta de la fidelidad; justamente nos gloriamos de ella invocando, por ejemplo, aquel admirativo comentario de Livio al gesto de nuestros antepasados saguntinos que "guardaron a sus aliados fidelidad hasta la ruina propia" (*fidem socialem usque ad perniciem suam coluerunt*). Pero es hora de airear también otros testimonios que acaso por no tan halagüeños suelen ser menos voceados, aunque resultan tanto y quizá más expresivos del carácter esencial del español en el aspecto de su limitación mental. Así, éste de Floro cuando enjuicia en resumen toda la historia ibérica con una frase que abarca por entero a la otra cara de la psicología hispana: "Hispania... antes llegó a ser conquistada por los romanos que a conocerse a sí misma, y fué la única entre todas las provincias que sólo después de ser vencida comprendió su propia fuerza." (*Ante ab Romanis obsessa est quam se ipsa "cognosceret", et sola om-*

nium provinciarum vires suas postquam victa est “intellexit”.) Tremenda afirmación esta de Floro; España, el pueblo fiel y valeroso, es también el único que se mostró incapaz de estas dos cosas: “conocer” y “comprender”. ¿No es para alarmarse?

No sería difícil acarrear aquí otras muestras de esa desarmonía hispánica entre lo ético y lo intelectual, pero el acarreo habría de distanciarnos del objeto propuesto. Baste señalar que tanto las más salientes virtudes cuanto los defectos innegables suelen acusar entre nosotros una raíz preferentemente empapada de calidades morales; lo mismo, por ejemplo, si se trata de la exaltación instintiva del héroe ciegamente heroico que si se trata del antiheroísmo peculiar del pícaro; tanto en el terreno imaginativo de la figuración mítica—Don Quijote, Don Juan—como en el de la creación plástica. El sensible desnivel que arroja el balance de nuestra entidad cultural entre los dos polos objetivos de la vida del espíritu no debe proseguir hacia los extremos opuestos de la hipertrofia y de la atrofia. Cultura ética hecha carne, decía con razón de España el pensador germano; ya era tiempo, pues, de desear la encarnación complementaria, no ética, de un logos que también llegue a hacerse carne hispánica.

SUPERACIÓN DE DIVORCIOS.

Una nueva muestra del anhelo de unidad visible en nuestros días frente a separaciones demasiado inveteradas, podría ser el referente a otro divorcio frecuente,

ya que no endémico, en España: aquél que separa demasiadas veces la morada en que habita la verdad, de aquélla donde vive la belleza.

Era un fenómeno demasiado insistente en la realidad española desde hacía bastante más de un siglo, y el signo más visible de esa disociación penosa es el hecho de la innegable decadencia del arte religioso moderno en nuestra Patria. Hoy se suspira ya por unas nuevas nupcias entre la dogmática y la estética, cosa que hace tan sólo algunos pocos lustros apenas si se echaba de menos. Asistimos, por fin, a una voluntad de fundir el acerbo de la doctrina verdadera en moldes expresivos que no sean tan tristemente anacrónicos, sino bellamente actuales. En un pueblo como el nuestro, secularmente amamantado en Cristianismo, se daba la extraña paradoja de que las mejores criaturas artísticas acampasen casi siempre bajo los techos de la profanidad. Hoy se busca que lo bello habite también en la religión como en su propia casa. El núcleo religioso venía siendo una especie de zona suburbana en el alma creadora; en cambio, nuestro tiempo ha presenciado los primeros conatos por devolver a lo numinoso su condición epicéntrica en la vida del espíritu; la más reciente poesía que hemos escuchado revela que muchas de sus mejores vibraciones son ondas irradiadas de ese centro. Las provincias de lo bello, hastiadas de separatismo y de "arte puro", parecen suspirar de nuevo por su "religación" trascendental. En fin, la comprensión del esplendor de la liturgia, que es connubio del dogma con el

símbolo, arguye también una disposición que corrobora anhelos de unidad.

Otro divorcio semejante se había hecho en nosotros: el existente entre la dimensión del católico y la del intelectual, y también hacia él se ha enderezado una decidida voluntad forjadora de unidad. La nueva paradoja consistía en ser el país más católico del mundo y, al mismo tiempo, el casi menos fértil en producir el tipo humano de intelectual católico. Esta antinomia, relacionada con el ingénito eticismo que tiende a hacer demasiado unilateral nuestra cultura, es índice también de hasta qué grave punto lo católico y lo intelectual eran en la España reciente dos entes insolidarios entre sí, incluso en el ánimo de un solo y mismo individuo. Hoy día es percibido con vigor el absurdo que implicaría esa permanente vivisección de la intimidad personal y se palpa todo lo que tendría de dicotomía incongruente la actitud, por ejemplo, de un historiador que, por una parte, observase con rigor los deberes rituales de católico, pero que al mismo tiempo se desentendiera del pecado original, de la gracia y de la Encarnación del Verbo en cuanto factores subyacentes en la trama de la Historia, como si no fuera misión suya comprenderla católicamente hasta su entraña misma.

La percepción de esas y otras escisiones semejantes es ya un paso primero para tratar de superarlas. En tal sentido, uno de los sectores más combatidos por la nueva dialéctica, en lo que tiene de actitud gruesa y contumaz, es el casticismo característico de la España panegírica. El casticismo tendía, por su propia ley psicoge-

nética, a una cerrada sobrestimación de lo instintivamente propio: sus secuelas, el aislacionismo y el ensimismamiento están nutridos de secreto casticismo en su raíz. El revulsivo habrá de consistir en una actitud crítica, ya iniciada y profesada por los hombres del 98, pero más sinceramente entusiasta en su apoyo dogmático.

Es evidente que, aunque el casticismo tienda a discurrir por cauces degenerativos, hay en su fondo último una valiosa preocupación tradicionalista, pero desorientada ante el problema insoslayable de las exigencias de renovación; el pecado casticista consiste precisamente en soslayar lo insoslayable, renunciando a un comercio necesario. Su castigo fatal es el marasmo, la privación de un poder energético, pues como ya advertía Ganivet, "lo pasado, así como es centro poderoso de resistencia, es principio débil de actividad". En el camino de la crítica está precisamente la etapa primera de una ulterior conjugación entre el principio de tradición—expurgado de la infección castiza que acecha a la España panegírica—y el afán renovador exigido cada día por el flujo nuevo de los tiempos. El logro de esta armonía, sin duda la más difícil de alcanzar, es hoy la preocupación más hondamente clavada en nuestro ambiente.

HUMANISMO DE PROYECCIÓN UNIVERSAL.

Todos los aspectos glosados hasta aquí y referentes al signo del caudal de deseos que parecen obvios en los afanes de nuestro alrededor, coinciden, como ya desde

el principio hemos adelantado, en aspirar a una perfecta comunión, en el seno de lo español, de elementos hasta ahora demasiado disociados. Por otra parte, esa disociación se relaciona muchas veces, como ha podido verse, con modalidades que suelen tener un origen más o menos remoto en la estructura constitutiva del carácter español, que parece predispuesto a incurrir en crecimientos y atrofas unilaterales.

Ante este hecho, y descartada la actitud fatalista de abandonarse a lo ancestral e instintivo—tal es en el fondo la actitud pecaminosa del casticista—, sólo cabe adoptar otra opuesta, de signo activo, y por así decirlo, completo. Esta segunda actitud equivale a proclamar una exigencia formadora, reformadora y, en resumidas cuentas, educativa del sustrato humano que sirve de base psicológica a lo español. Lo educativo, pues, viene a ser una nueva instancia contrapuesta a la inercia casticista, un contrapeso de socratismo aplicado al alma española.

Pues bien; nuevas voces reclaman también la urgente tarea de esa España fervorosamente pedagógica. La historia de otras voces, a primera vista semejantes, que tuvieron antaño expresión en nuestra patria, se diferencian de la actual, precisamente, en que hicieron caso omiso de una tradición esencial que hay que mirar como dogma patrimonial irrenunciable. Quizá hoy, por una muy explicable reacción conservadora de ese patrimonio, existe el peligro de sacrificar o, por lo menos, descuidar la función mayéutica en aras de la proclamación dogmática. Frente a ese riesgo se han alzado ya voces inconfundibles con las del fenecido socratismo desinte-

grador; lo que ahora se anhela es toda una nueva paideia nacional, clave armonizadora de ese nuevo humanismo que hoy es perceptible, al menos como anhelo.

Por último, y en relación estrecha con la suma de deseos que venimos esbozando, habría que aludir a la clara voluntad de universalidad armónicamente conjugada con estos afanes que de por sí y primeramente atañen a lo nacional. Precisamente ellos tienden en buena parte a dotar de voz inteligente a lo que en muchos casos sólo es instinto, y como tal, oscuro e incommunicable. Sólo el idioma de la inteligencia es bastante expresivo y comprensible para llegar a ser universal. La forja de ese idioma, a un tiempo original, peculiar y universal, es otra realidad en las fraguas del deseo que anida en los nuevos corazones.

GENEALOGÍAS.

En este punto y hora de nuestras reflexiones no faltará quizá quien piense que esos anhelos aducidos aquí como propios de promociones jóvenes actuales fueron heredados en gran parte de pensadores españoles que desde fines del pasado siglo militaron en trincheras conceptuales ajenas a lo más esencial de las nuevas posturas. Esta consideración nos llevaría a tener que investigar la génesis de la nueva masa de deseos, buscando su entronque genealógico.

Aun sin entrar en los detalles, es evidente que ese entronque existe, y que el multiforme magisterio ejer-

cido desde el 98 hasta nuestros días por hombres de muy diverso estilo ha prendido firmemente en almas discipulares, como lo son más o menos todas las que ahora ascienden a la vida del pensamiento. Esto ni se puede negar ni pretenden negarlo o encubrirlo sus actuales beneficiarios; antes bien, lo proclaman con naturalidad, sin incurrir en esa tentación de fatuidad, típicamente juvenil, de creerse adámicamente autodidactos.

Pero, a su vez, este reconocimiento tampoco debe oscurecer lo que de positivamente nuevo y original hay en sus posturas, aun al mérito propio, a una cierta maduración cuando esa novedad se deba, acaso más que al mérito propio, a una cierta maduración histórica que aceleró la sazón de sus jugos nutricios. El hecho es que la múltiple lección recibida del labio magistral tampoco hubiera sido capaz de troquelar por sí misma el perfil de los pensamientos y afanes que más personalizan la faz espiritual de las generaciones aludidas. Y, sobre todo, aquel voluntarioso ademán suyo, que resumíamos como afán de armonizar entidades hasta ahora divorciadas, es un fenómeno menos explicable por la herencia próxima o por remotos atavismos, y nos remite necesariamente al plano de lo que se ha sabido adquirir siendo dócil a la fuerza escultora de la reciente forja histórica.

RECAPITULACIÓN Y VOTO.

Convendría recordar aquel juicio de Unamuno según el cual el ser que se desea obtener—el único que es esen-

cialmente creador—dará también la pauta, con su mera existencia, de la ulterior salvación o perdición.

Es evidente que el acervo de anhelos antológicamente consignados más arriba revelan una voluntad de salvación en el ámbito nacional. No lo es tanto, sin embargo, que su pura latencia en el ánimo sea segura prenda nacional de salvación histórica; aquí falla necesariamente ese voluntarismo que alienta en el juicio de Unamuno. Si lo que se desea posee virtualidades salvadoras, la salvación cumplida no puede ponerse sólo en el deseo, sino precisamente en el deseo activo y eficiente, disparado a todas horas como un dardo hacia el torso de lo real.

Largo es, sobre todo en comparación con otros estadios anteriores, el avance de inquietudes y anhelos en conciencias y mentes exigentes y claras; mucho cabe esperar también de ese afán de armónico humanismo, hasta ahora apenas formulado con pretensión y voz de tal, pero dotado ya de pulso y de vagido, que discernimos como una meta española que hay que perseguir; mucho bueno, en fin, puede salir de la extensión de las inquietudes vocacionales al plano colectivo e histórico; pero por abundantes que parezcan los motivos de esperanza, hay que reconocer y enderezar aún toda la extensa zona de realidades españolas pendientes de exorcismo. El juicio definitivo sobre una generación, ya sea de loa o de reproche, y el fallo sobre si su destino final será salvarse o perderse, sólo pueden formularse *a posteriori*. “No hay vida de hombre que mientras dura me decida yo a ensalzar o condenar”, hace decir Sófocles a uno de los personajes de su *Antígona*.

Otro tanto puede decirse de las generaciones mientras aún se mueven en la escena histórica. Quizá la nuestra ya adivinó cuál era su papel, ya atinó con el gesto esencial; ojalá su mensaje y su acción cumplan el grave cometido que le incumbe.

Roma, enero de 1949.

P E R F I L C U L T U R A L
D E H I S P A N O A M É R I C A

I

ACTITUDES ANTE EL MUNDO CULTURAL HISPANOAMERICANO

EN los primeros años de nuestro siglo, consignaba Unamuno esta observación acerca de la conciencia americana: "El sentimiento colectivo de la América como una unidad de porvenir frente al Viejo Mundo europeo no es aún más que un sentimiento en cierta manera erudito y en vías de costosa formación."

Teniendo en cuenta que ha transcurrido ya casi medio siglo desde la fecha en que Unamuno escribía estas palabras, no será extraño percibir en la América actual un cuantioso progreso en ese sentimiento americano de futuro unitario que nuestro pensador sólo veía antaño en vías de costosa formación. La rapidez de ese progreso está en consonancia no sólo con las transformaciones operadas desde entonces en aquel continente, sino también, y acaso en mayor medida, con las vicisitudes europeas de los últimos lustros. Es evidente, por ejem-

plo, que las dos grandes guerras mundiales y la subsiguiente desmoralización y crisis de Europa han operado en América como elemento precipitador en la condensación de una conciencia americana, estimulando en ella un afán de futuro unitario e influyente. Aun limitándonos, como haremos aquí, al ámbito de Hispanoamérica y al sector de sus aspiraciones culturales, se percibe con claridad el avance de esa conciencia y de las pretensiones inherentes a ella con ritmo progresivamente enérgico.

En todo caso, y sean cuales fueren los trámites y la última raíz de ese fenómeno, es indudable que su mera existencia y la ostensible formulación de que en América es objeto hoy mismo, le hacen merecedor de análisis atento y comprensivo desde nuestra ribera hispánica. El trance actual de América parece asemejarse a esos momentos cruciales de la vida espiritual en que una inquietud de índole vocacional, potenciada por latidos de sentimiento responsable, inquiere con afán acerca del ser propio, y se enfrenta de una vez con todo su pasado, su presente y, especialmente, su futuro. El hecho es que en estos últimos años asistimos a una reflexión americana de excepcional tensión. No creo que haya hipérbole o aventura en afirmar que hoy, más que nunca, se están prefigurando en la intimidad del hombre americano toda una serie de posturas, cuya vigencia espiritual y progresivo desarrollo tendrán por escenario temporal el medio siglo que ahora se tiende en blanco ante nosotros. Ello induce a detenernos ante esa actual reflexión, tratando de espumar en el hervor de

su inquietud para captar, en lo posible, la prefiguración que parece cocerse ahora en el vasto matraz de Hispanoamérica.

En el panorama de la actual conciencia americana llama ante todo la atención de quien se acerca a contemplarlo a través de sus libros y revistas actuales un reiterado insistir sobre la esencia y el destino propios de la comunidad hispanoamericana. Prescindiendo de las actitudes intermedias, podríamos decir que se dibujan bastante claramente dos estados de ánimo distintos y análogamente perceptibles en el fondo de esas inquisiciones: por un lado, el de aquellos que ante todo sienten triunfalmente la entidad espiritual de América, como si se tratara de una solución cultural fraguada ya; por otra parte, el de quienes la perciben sobre todo problemáticamente, como una realidad en trance de indefinición, y cuyo futuro cultural suscita para el hombre americano toda suerte de interrogantes. Simplificando ambas actitudes, podrían tipificarse por medio de esta especie de binomio: América como solución y América como problema.

La primera de esas actitudes es quizá la que con más clamor trasciende, acaso por ser la más vulgar y corrientemente profesada en el ánimo de muchos escritores de América que, con lenguaje más o menos explícito, consideran ya como prácticamente liquidada la hegemonía espiritual del Viejo Mundo sobre el Nuevo. Para ellos, correría parejas la bancarrota político-económica europea con su atonía cultural. La sentencia de vejez irremisible que ellos pronuncian contra Euro-

pa estaría en correlación con la fertilidad ubérrima y juvenil que en todo orden de cosas ostenta el mundo americano. Lo pretencioso y habitual de esa postura se puede colegir por múltiples testimonios: bastará recordar aquí la clamorosa reacción de protestas suscitadas en América por unas declaraciones de Papini, o el pensamiento de un escritor como Caballero Calderón, sobre el papel de Hispanoamérica en el mundo, o bien las observaciones del francés Pierre Mabilie, buen conocedor del clima cultural hispanoamericano.

Finalizada la primera guerra, pudo Ortega encararse con ciertas pretensiones culturales de América y emitir su famoso "¡Jóvenes, todavía no!", sin suscitar con ello excesivas réplicas de inconformidad americana. Hoy, al cabo de la segunda guerra, cuando Papini ha emitido otra severa crítica del haber cultural del Nuevo Mundo, hemos visto encrespase violentamente a casi toda América y polemizar airadamente con el pensador florentino. Sería erróneo interpretar esa diversidad de reacciones como una mera consecuencia del agresivo talante o el rudo verbo de Papini contrastando con la circunspección de las formas de expresión orteguianas. Por el contrario, la diferencia de ambas reacciones nos remite primariamente a la transformación de la conciencia americana en los últimos lustros y al avance creciente de sus pretensiones culturales.

Merece aducirse también, como sintomático, el pensamiento de Caballero Calderón, tanto por lo que tiene de arquetipo respecto de la aludida visión de América, cuanto por el hecho de que sus opiniones han sido ex-

puestas recientemente en nuestros propios círculos intelectuales. Si en lo referente al porvenir del Viejo Mundo, la tesis del autor podría resumirse como un fúnebre responso —más o menos piadoso— ante el cuerpo de una Europa que él percibe difunta, en lo alusivo a América, por el contrario, explaya un optimismo cuya justificación no aparece demasiado abonada por motivos concretos. Caballero Calderón parece dar por cosa hecha el advenimiento de una nueva era cultural, americana y originalmente creadora, pues, para él, “la cultura es un lujo que sólo se pueden dar los pueblos bien comidos”, que hoy sólo son, naturalmente, los de allende el Atlántico. No es del todo fácil aducir esta tesis como un ejemplo de agudeza interpretativa en torno a los sutiles problemas que envuelve la creación cultural de individuos y pueblos. En todo caso, su actitud es un buen exponente de la pretensión acaso más compartida hoy en América por una amplia masa de escritores. Un estudio publicado en Méjico por el citado Pierre Mabilie confirma la extensión y vigencia actual de esta actitud: después de señalar como excesivos los antiguos complejos de inferioridad cultural americana frente a Europa, Mabilie afirma que hoy “los complejos de inferioridad corren el riesgo de invertirse”.

Lo que de común parece haber en estas actitudes —de las cuales sería fácil seguir amontonando testimonios— es eso que antes denominábamos triunfal concepto americano de América como solución. A poco que se paremientes en este fenómeno no se puede percibir su parecido, consciente o inconsciente con el fondo que sirve

de base a la dogmática del "indoamericanismo", e incluso con la doctrina y la dialéctica de lo "panamericano". Haya de la Torre, por ejemplo, fundador y pontífice del aprismo peruano, pretende nada menos que formular toda una nueva *filosofía aprista*. Sus tesis, de aberrante inspiración spengleriana, inciden en fanatismos tan gruesos como éste: "Concepto fundamental de la filosofía del movimiento aprista: emancipación mental indoamericana de los moldes y dictados europeos." Pero decíamos que también se puede percibir ese estado de ánimo en la dialéctica del "panamericanismo"; brevemente, se podría indicar la teoría de la *transcultura*ción, que propugna un "futuro modesto" para la cultura occidental, superada por la nueva americana, que en la tesis de Fischer se califica como un *Westernism*, semejante al del antiguo *Helenismo*.

¿Qué decir de todo esto? Parece indudable que en el fondo de esa actitud opera una especie de difuso casticismo americano, de tono más bien frondoso y panegírico que ceñidamente crítico, bastante vinculado todavía al típico retoricismo neocontinental del siglo último. Porque hay que señalar que las mejores inteligencias de Hispanoamérica se hallan hoy muy distantes de esa postura ingenua e instintiva, como iremos viendo a lo largo de estas notas.

No se pretende insinuar aquí, de buenas a primeras, que sólo el pensamiento hispánico alcance hoy en América una altura intelectual superior a ese estudio de vehemente cerrazón; por el contrario, se da a veces el caso de una evidente infiltración de ese casticismo ame-

ricano en cabezas que se profesan hispanistas. Por lo demás, hemos de percibir también que las mejores conquistas de esa conciencia y responsabilidad cultural de Hispanoamérica que constituye nuestro tema y diseñan el perfil cultural de la América hispana, se ha logrado en zonas muy diversas, obedecen a un complejo movimiento autorreflexivo y ostentan una valía intelectual que casi siempre está en los antípodas del "chauvinismo" americano señalado hasta aquí.

Todo lo que de estéril e invidente hay en el fondo de la visión de América como panacea y solución, parece haber de prometedor y sugerente, aunque también de discutible, en la inquisición de América como problema. Es lo que trataremos de explorar en los capítulos siguientes.

II

AMERICA COMO PROBLEMA

Contrapuesta a la glorificación de lo ancestralmente instintivo, que parece ser la raíz de todo casticismo, y, por supuesto, del americano, la percepción de América como problema arranca de una actitud primordialmente crítica. Muchos son los pensadores hispanoamericanos de nuestro tiempo a quienes la realidad americana ha inspirado reflexiones ejemplares en cuanto a esta "actitud crítica", que constituye el reverso del inveterado "chauvinismo". Es frecuente percibir, en las más des-

carnadas y sinceras de esas críticas, algo así como un eco unamuniano; de hecho, es evidente que muchos de los gestos espirituales de nuestra generación del 98, en su manera de sentir a España, tienen un soterrado parecido con actitudes críticas de no pocos pensadores de América respecto de sus pueblos, y en ello habremos de insistir más adelante.

Quizá nunca como hoy se han lanzado al otro lado del Atlántico voces tan enérgicamente condenatorias de la estéril retórica americana. Uno de los hombres de más acusado relieve intelectual del Uruguay, Alberto Zum Felde, autor de una obra importante en torno a los problemas de la cultura americana, habla de "este trópico nuestro, aturdido de loros", afirmando que "tenemos excesivos loros semisabios que hay que aniquilar". Los más inteligentes delatores del retoricismo como vicio americano florecen en diversos sectores ideológicos: un pensador tan decididamente hispanista como José Vasconcelos se pronuncia contra la vacuidad del énfasis neocontinental con tanta decisión como otros pensadores de postura más ecléctica; Alfonso Reyes, por ejemplo, exclamaba en un libro reciente: "El fárrago, el fárrago es lo que nos mata." Es sintomático que estas reiteradas prevenciones contra el enfatismo y la falta de rigor coincidan con las más valiosas y serenas inquisiciones acerca del ser de América.

Justamente, el pensamiento de Alfonso Reyes, considerado por algunos, seguramente con exceso, como la primera figura intelectual americana, aborda decididamente el problema del porvenir cultural americano; por

supuesto, con un optimismo mucho menos ingenuo y gratuito que ese que reseñábamos en el capítulo anterior. "Sólo dentro de algunos siglos —decía no hace mucho tiempo— podrá saberse si América ha logrado elaborar una cultura relativamente nueva. En nuestro caso, se trata más bien de recoger la herencia de una cultura..., se trata de una toma de posición y acaso de una toma de posesión de la cultura." Esa toma de posesión no se le presenta al pensador mejicano como una investidura automática, ni comparte la opinión, tan extendida, de que todo lo que en Europa se pierda pase automáticamente a ganarse para América, como si el flujo de la cultura fuese cosa tan simple como el traspaso de un líquido en vasos comunicantes. En otras ocasiones ha manifestado Alfonso Reyes su firme persuasión de haber llegado a una mayoría de edad americana, formulación tan mesurada como evidente. En una conferencia dictada en la Universidad de Nueva Orleans hacía esta justa observación a los impacientes: "Una nación, un conjunto de naciones, un continente, no pueden proponerse, de un modo unánime y premeditado, cambiar los factores universales de una cultura. La cultura no se manda ordenar como la minuta de una comida." De hecho, el propio Alfonso Reyes ha contribuido con su reflexión a difundir preocupaciones y puntos de vista acerca de la entidad histórica del Nuevo Mundo y de su significación en el curso universal. En su libro *Ultima Tule* esboza una congruente filosofía de la realidad americana, estudiando a través del presentimiento occidental, perceptible en las edades antigua y media, la

“necesidad” de América como grande y nueva provincia del mundo.

(Prolongando este concepto, el español José Gaos, cuyos estudios acerca del pensamiento hispanoamericano mencionaremos más adelante, insinúa la tesis de que, siendo América el lugar que el utopismo europeo soñó y buscó siempre para dar rienda suelta al eterno afán de vida nueva, en consecuencia, habría que concebir como verdadero americano al hombre trasplantado desde Europa; esto es, al hombre para quien el Nuevo Mundo es una auténtica nueva vida, más bien que aquellos otros para los que América es una tradición y un hábito. Salta a la vista el cariz radicalmente “colonial” de esta visión de América.)

En esta misma línea de investigación razonadora habría que situar el pensamiento de Pedro Henríquez Ureña, que es quizá el hombre más universalmente influyente en los círculos culturales de América. A él se debe no sólo el mejor trabajo de síntesis sobre la entidad cultural de Hispanoamérica desde el descubrimiento hasta nuestros días, sino también una postura de signo socrático respecto al inminente alumbramiento espiritual americano; de hecho, en la personalidad de Ureña conviven una preocupación mayéutica y afanes de gran animador cultural. El ha centrado en su lugar exacto los ingredientes imprescindibles del mensaje americano, reconociendo como válidas las que él llama “fórmulas del americanismo”, a saber: la naturaleza telúrica, el indio, el criollo. Y por todas esas fórmulas ha emitido América su mejor mensaje, el de algunos momentos

felices; esto es, cuando todo el peso de la Romania, cuyo imperio gravita sobre América, "no es estorbo definitivo para ninguna originalidad", porque aquella comunidad tradicional afecta sólo a las formas de la cultura, mientras que el carácter original de los pueblos viene de su fondo espiritual, de su energía nativa. El futuro de Hispanoamérica sólo será culturalmente valioso, viene a decir Ureña, cuando esa energía nativa alcance "la expresión firme de alguna intuición artística" y vaya en ella "no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido".

Esta preocupación por la inserción del mensaje cultural hispanoamericano dentro del ámbito románico, está de acuerdo con la trayectoria intelectual de Ureña, valioso contribuyente al estudio de la literatura clásica española; para él, todo el problema del perfil cultural hispanoamericano estriba en que el *genius loci* de América aporte desde su entraña auténtica aquellas modalidades peculiares susceptibles de añadirse originalmente al gran torso cultural latino. Un básico optimismo respecto del futuro alienta en las previsiones de Ureña: "Trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas, y no tendremos por qué temer el sello ajeno del idioma en que escribimos, porque para entonces habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español."

Ya tendremos ocasión de señalar ciertas incomprendibles omisiones en que incurren con frecuencia muchos pensadores hispanoamericanos al abordar la problemá-

tica cultural de sus países. Por ahora, señalemos que ese culturalismo americano parece suponer una virtualidad soteriológica en la cultura, pero sin aludir siquiera a la inexcusable medula religiosa que tal pretensión exigiría. El propio Henríquez Ureña parece hallarse en esta línea de pensamiento: "Sigo impenitente en la arcaica creencia de que la cultura salva a los pueblos." He aquí la expresión de un optimismo de signo muy distinto al de los ingenuos exaltadores de la potencia cultural del Nuevo Mundo.

Sería interminable aducir aquí las numerosas muestras de ese culturalismo que, a juzgar por lo que allí se escribe abundantemente en libros y revistas, invade hoy muchas mentes hispanoamericanas. En cierto modo, podría servir como exponente de esa preocupación el pensamiento del uruguayo Zum Felde, que es quizá quien más extensa y angustiadamente se ha planteado lo que él llama la "dramaticidad" de la cultura de los países de habla española. En su obra *El problema de la cultura americana*, delata, no sin cierto despecho, el actual "colonialaje intelectual" de América respecto de Europa: "Nosotros seguimos estando, respecto de Europa, en posición colonial; no tenemos capital y carecemos de soberanía. Nos sentimos formando parte del conjunto de la civilización occidental, pero en forma tan secundaria, supeditada y menesterosa, que sólo nos atrevemos a adoptar con culto reverente los valores de producción *standard* que nos llegan de los centros de Ultramar. Pensamos con las cabezas de los profesores europeos."

Añade Zum Felde "que los europeos nos juzgan como

inferiores culturalmente, y tienen razón: somos su mercado. Nos desdeñan, quizá los españoles más que nadie, por aquello de que son nuestros más próximos parientes". Aunque no se trata ahora de inspeccionar el menor o mayor grado de hispanismo que pueda haber en estas reflexiones culturalistas, merece la pena reflejar aquí la postura de Zum Felde hacia España: "El intelectual español, salvo los más inteligentes, está naturalmente colocado en posición de magister con respecto a nosotros, así sea un licenciadillo cualquiera; y, sin echar mano del peso aplastante de sus clásicos, bástele su convicción de que la lengua que hablamos les pertenece, y de que, por añadidura, la hablamos mal, para mirarnos con indulgente ironía o con severidad de dómine."

En su implacable crítica al ser cultural de Hispanoamérica, Zum Felde lo delata como un conjunto de "formas de cultura parasitaria, falsificación y comedia de la cultura". "Somos —dice— expertos en el remedo y en el pastiche." Insiste en revelar lo que hay de petulancia en el inveterado prejuicio de creerse superiores a los Estados Unidos en cuanto a la valía espiritual, ya que sean sus esclavos en el orden de la civilización material, y afirma que, incluso en el terreno del humanismo y de la estética, los poderosos vecinos del Norte ostentan una mayor significación espiritual.

Lo característico de la postura de Zum Felde es que, junto al descarnado criticismo, que le induce a torpedear las optimistas construcciones de los otros pensadores —incluidas las que Ureña denominó "fórmulas del

americanismo", que para el escritor uruguayo inciden en el vicio de indigenismo, siempre grotesco—, apenas propone otra solución que la de enarbolar la angustia americana cantando a América como incertidumbre, y aspirar a una vaga universalidad semejante a la de lo francés, que no por azar es el elemento más influyente en América: "El espíritu francés sería el más universal del mundo si no lo fuera más, virtualmente, el de esta América." La primacía de las virtudes de razón —el orden, la claridad, la euritmia—, modalidades existentes en el espíritu americano, según Zum Felde, serían, pues, no sólo la clave del influjo francés en América, sino la prenda de la ulterior universalidad del Nuevo Continente, cuyo destino es forjar una nueva síntesis racional, apolínea, como régimen de cultura.

Lo hasta aquí recensionado, si bien sea necesariamente inexhaustivo, permite formar alguna idea respecto de esa preocupación culturalista, perceptible en las inquisiciones del autocriticismo hispanoamericano. Antes de emitir algunas consideraciones que sugiere el panorama diseñado hasta aquí, será oportuno referirnos a otros sectores de la actividad espiritual de Hispanoamérica, y en especial a las corrientes filosóficas en boga y a las tendencias literarias y artísticas.

III

LAS CORRIENTES FILOSOFICAS

En un estudio sobre el "Panorama de la filosofía latinoamericana contemporánea", afirmaba recientemente el profesor argentino Risieri Frondizi que el pensamiento de la América latina "ha superado la etapa de la adhesión ciega y entusiasta a las doctrinas foráneas para intentar una vía más cercana a las modalidades propias de nuestro espíritu"; es decir, del espíritu de los pueblos que él llama latinoamericanos.

Sin embargo, el actual paisaje filosófico de América induce más bien a considerarlo como una prolongación, desde principios del siglo XIX hasta nuestros días, de las corrientes en boga en Europa. Las últimas generaciones se han formado, sobre todo, en fuentes casi siempre alemanas (fenomenología, filosofía de los valores, historicismo, existencialismo), y hay países, especialmente la Argentina, donde la corriente tomista, nunca extinguida totalmente en América, se ha remozado con nuevas aportaciones. Antes de resumir en una visión, forzosamente superficial e impresionista, las tendencias actuales que más parecen insinuarse, habremos de lanzar una sumaria ojeada al panorama del pasado filosófico en Hispanoamérica.

Durante el siglo XIX, la línea de pensamiento que más prendió en las mentes de América fué, sin duda al-

guna, el positivismo. Casi todos los prohombres de la inteligencia americana, exceptuando a Bello, rindieron tributo a esta dirección filosófica: los argentinos Echevarría, Alberdi y Sarmiento, el chileno Lastarria, los mejicanos Mora, Ramírez, Altamirano y Barrera, los peruanos Vigil y Prada, el ecuatoriano Montalvo, el colombiano Núñez, el venezolano Acosta, el portorriqueño Hostos, el cubano Martí... Es claro que la personalidad de muchos de ellos está más vinculada a la teoría política y aun a la acción, que a la especulación exclusivamente filosófica; pero, en todo caso, ellos representan, frente a la filosofía tradicional y perenne, la más abundante novedad del pensamiento hispanoamericano en sus relaciones con la filosofía.

A fines del siglo pasado comienza a sustituirse la filosofía positivista por corrientes espiritualistas, singularmente las de inspiración bergsoniana. De todos modos, en los primeros años de nuestro siglo se percibe la coincidencia, incluso en un mismo pensador, de influencias de positivismo bergsoniano, profesado a veces en etapas distintas. Rodó, Deustua, Sierra, Chávez, Vasconcelos, Caso, Varona, Ingenieros, Korn, Vaz Ferreira, serían los principales representantes de esta promoción de tránsito, superadora, en conjunto, del positivismo, e iniciadora de una reacción que en algunos casos —por ejemplo, el de Vasconcelos— coincide con una evolución religiosa. En lo político, el pensamiento de este grupo representa también una rectificación al viejo liberalismo de los positivistas, y su acción política es casi siempre menos directa; en general, se trata de una genera-

ción de pensadores que son, ante todo, profesores de Filosofía. En lo sucesivo, esto es, en nuestros días, sólo los pensadores del marxismo ortodoxo —Mariategui, Haya de la Torre, Lombardo Toledano, Marinello— constituirán la perduración del viejo prototipo decimonónico, que repartía su actividad entre la difusión de su filosofía y los menesteres de padre de la patria.

Ya se ha insinuado que la corriente tomista, nunca extinguida en América, si bien vivió durante los siglos XVIII y XIX la misma vida lánguida que tuvo en todas partes durante ese mismo lapso, ha experimentado un evidente renacimiento en el Nuevo Mundo durante estos últimos años. Sin olvidar el caso de Méjico, donde la personalidad de Oswaldo Robles y las publicaciones y círculos que él dirige acreditan ese renacimiento, el impulso más firme del nuevo tomismo tiene su área principal en la Argentina. Desde hace cerca de veinte años hasta nuestros días es perceptible el incremento de esta escuela, que permite figurar a la nación platense a la cabeza del tomismo en Hispanoamérica.

Como es obvio, este movimiento se halla muy vinculado al representado en Europa por filósofos como Garrigou-Lagrange, Gilson, Grabmann y, en algunos aspectos, por Maritain; pero, en todo caso, cabe hablar de una personalidad filosófica argentina, cuyos representantes en esta dirección serían, entre otros, O. N. Derisi, Sepich, Nimio de Anquín, Meinvielle, César E. Pico, Casares, etc., etc. Los "Cursos de Cultura Católica", como alta institución docente, y revistas como *Ortodoxia*, *Arx*, *Logos*, *Itinerarium* o la muy reciente y valio-

sa *Sapientia*, acreditan este florecimiento, sin contar con otras publicaciones de mayor empeño que aquí nos abstentemos de enumerar.

Por lo demás, y para referirnos a otras direcciones del pensamiento, es evidente la actual penetración en Hispanoamérica de la que genéricamente se podría llamar filosofía alemana —Dilthey, Scheler, Hartman, Husserl, Heidegger—, cuya introducción en América se debe primerísimamente a las tareas editoriales de *Revista de Occidente*. En fecha todavía muy próxima, el propio Risieri Frondizi, propugnador de la emancipación filosófica hispanoamericana, ha exaltado el magisterio de la filosofía anglosajona frente a la alemana. La revista *Minerva* inició una encuesta cuya clara animosidad se reflejaba incluso en el título, que decía así: “Cuál ha sido el aporte del periódico germano-español *Revista de Occidente*.” Algunos españoles, como José Gaos, protestaron de la antipatía reticente escondida bajo ese título, puntualizando la evidente primacía de la filosofía alemana y el papel de la citada revista, “que fué el órgano de una etapa de la cultura no sólo española, sino hispanoamericana”. Es significativo de la postura adoptada por la revista *Minerva* esta crítica del propio Gaos a la orientación de dicha revista: “No vayamos a acabar haciendo pagar las cuentas de Rosemberg a Husserl, o a subirnos a la carroza del vencedor, militar, pero todavía no filosófico.”

Pero quizá lo más característico de la preocupación filosófica hispanoamericana en la hora actual, es la búsqueda y catalogación de la originalidad y de la penetra-

ción filosófica en América, preocupación potenciada por la evidente influencia que el historicismo realiza actualmente en los países de habla española. Una muestra de esta preocupación serían los numerosísimos estudios actuales acerca de la historia de la Filosofía en América, que hasta ahora apenas habían sido iniciados. Así, el boliviano Francovich ha estudiado en un libro la filosofía de Bolivia; Artao, la del Uruguay; Muñoz Rayo, la de Chile; en Cuba se están editando los "Clásicos del pensamiento cubano"; en fin, numerosos investigadores de la filosofía de los demás países, y muy especialmente de Méjico, se ocupan con interés en valorar, a veces con evidente exceso, los autores y obras de filosofía surgidos en América.

En todo caso, hay que señalar que este interés está inervado en gran manera por el movimiento historicista, y así lo reconocen y aun proclaman muchos de sus secuaces. He aquí las palabras de uno de estos investigadores: "La preocupación por la autenticidad de la filosofía americana es, por sí mismo, en cuanto actitud filosófica, manifestación de una determinada tendencia del pensamiento europeo contemporáneo: el historicismo actúa, de hecho, como invocador de la personalidad filosófica de Europa." Algunos ven ya en el argentino Alberdi la anticipación, hace aproximadamente un siglo, de esta actitud, que, por lo tanto, habría de interpretarse como una especie de vocación americana para el pensamiento histórico. El historicismo, parecen afirmar sus actuales partidarios de América, es una doctrina que viene a proclamar la radical originalidad e in-

dividualidad del espíritu humano en cada tiempo y lugar; por ese camino, América se ha descubierto a sí misma como valioso objeto filosófico, descubriéndose en la realidad concreta de su historia, de su cultura e incluso de su geografía, en cuanto que ésta es el contorno y condición de su espiritualidad. El pensamiento de América ha tendido a reflejar automáticamente el de Europa; ahora bien: cuando éste ha desembocado en el historicismo, la conciencia de América, al reflejarlo, ha hecho algo más que incurrir en otro nuevo reflejo, y, en cambio, se ha encontrado definitivamente consigo mismo.

Partiendo de estos supuestos, Arturo Ardao sostiene que la historia de la filosofía en América, si bien no es la relación de doctrinas originales, sino más bien de copias no siempre fieles de fórmulas conceptuales ajenas, lo que sí permanece siempre como propio es la circunstancia de su recepción, y, por ende, una nueva forma de originalidad. Afirma que "los actuales trabajos de historia de la filosofía en el Continente están, por eso, al servicio de una actitud filosófica antes que de una actitud meramente histórica. Vinculados, se quiera o no, al historicismo, postulan para el pensamiento americano la premiosa necesidad del sentido histórico, proyectado desde el campo de las ideas filosóficas, y la sociología de la cultura a la historia general de nuestros pueblos. Hay en la filosofía americana una sucesión de etapas relativamente orgánicas, desde la escolástica colonial al positivismo del siglo pasado. El ciclo filosófico posterior al positivista suele ser llamado, en un sentido muy amplio, el idealismo. Acaso asistamos ahora, en el

curso de esa evolución, a la configuración de una nueva etapa: la etapa historicista”.

El círculo intelectual más penetrado de esta actitud en América radica, indudablemente, en Méjico, y está formado, sobre todo, por los escritores —algunos de ellos, españoles—, que dan personalidad a la revista *Cuadernos Americanos*. José Gaos viene insistiendo, en varios estudios sobre el pensamiento de los países de lengua española, en que “la historia de la filosofía no es historia de los filoxemas, de los pensamientos puros, sino de la circunstancia histórica de éstos”, e insinúa la posibilidad de ver en el peculiar mensaje y estilo del pensamiento hispanoamericano una validez equiparable a la del pensamiento tradicional, metafísico, sistemático y metódico.

Si insistimos aquí en la difusión del movimiento historicista hispanoamericano más que en otras tendencias que también tienen cultivadores en América (tales como Vassallo, Romero, Mondolfo, etc.), es, sobre todo, en virtud de la influencia desatada por aquel movimiento, que ha incrementado los estudios históricos. Hoy día existe toda una nueva generación de jóvenes historiadores, que la han hecho acto de firme presencia en las letras americanas, y se hallan habitualmente influenciados por la corriente historicista. Algunos de ellos, como el chileno Muñoz Rayo, el cubano Medardo Vitier, el peruano Valcárcel, el mejicano Leopoldo Zea, han realizado contribuciones en el terreno de la historia de la filosofía en sus países respectivos. Otros, tales como O’Gorman, Picón-Salas, Arciniegas y García Zamudio,

suelen atender los temas comunes de la historia hispanoamericana. Por último, como era inexcusable, tratándose de pueblos tradicionalmente sensibles a toda la problemática artística y literaria, abundan los historiadores y teorizantes que hacen motivo principal de estudio el signo y valor estéticos de la capacidad creadora americana. Pero esto merece ya una consideración aparte.

IV

EN BUSCA DE LAS EXPRESIONES LITERARIAS

Entre todos los sectores de la capacidad creadora de los pueblos hispanoamericanos, el ámbito literario y estético es, sin disputa de nadie, el de más fértil originalidad. Los mismos escritores y pensadores de América así lo reconocen y proclaman e incluso tratan de explicarse los motivos de esa feliz disposición; así, poco antes de su reciente muerte, el mejicano Alfonso Caso, maestro de las actuales promociones de Méjico y aun de toda Hispanoamérica, insinuaba una explicación que, resumida en una fórmula breve, podría enunciarse de este modo: "Nosotros, los hispanoamericanos, hemos superado ya, lo mismo que Europa, la explicación religiosa del mundo; pero como no somos europeos, sino que nuestro genio es esencialmente distinto de Europa, hemos derivado desde la explicación religiosa no ya a la científica, como ocurría en la Europa moderna, sino a la estética, al revés que el Viejo Mundo. Religiosa sería, pues, en su origen y en el fondo, nuestra explicación es-

tética. En América, lo religioso, peculiarmente laicizado, produciría lo estético.”

Sea cual fuera el valor de esta interpretación, es evidente, por otra parte, que el escritor hispanoamericano ejerce una influencia imponderable sobre la vida total de América, incluida la política, y aunque sus libros no alcancen el grado de difusión de los países europeos o de Estados Unidos, hay que reconocer que la minoría intelectual y literaria goza en los países hispánicos de un predicamento que basta por sí solo a permitir encaramarse a los olímpicos de las letras en los altos puestos de la nación. A este respecto, el caso de Colombia es quizá el más representativo, pero es en toda Hispanoamérica donde se percibe con más claridad que en el resto del mundo una especie de mística de la cultura intelectual. Del poeta, del intelectual y del artista, siempre se espera en América que contribuya con su ascendiente y su talento a una ordenación bella, inteligente y justa de la cosa pública; tanto, que frecuentemente las gentes de otros países suelen preguntarse, no sin cierta razón, hasta qué punto es beneficioso el hecho de que el estilo político de América esté tan impregnado de literatura.

Se encierra en este fenómeno una oscura propensión a erigir la minoría intelectual y literaria en casta levítica dotada de una vaga investidura taumatúrgica, que vendría a confirmar en cierto modo la hipótesis de Caso. De todos modos, la psicología colectiva de Hispanoamérica, en la que predomina como uno de los rasgos distintivos eso que Mariano Picón Salas llama la “emoti-

vidad del criollo”, tiende a conceder a los goces de la literatura lo que otros pueblos dedican a otras direcciones vitales, y parece indudable que este complejo obedece a la evidente exacerbación de los resortes sensitivos, que ocupan un puesto rector del alma americana, en-trevista agudamente por Keyserling.

Pero antes de seguir insistiendo en la problemática de estas interpretaciones, que nos llevaría ahora demasiado lejos, tratemos de recorrer, con la inspección forzosamente sumaria que hace al caso, algunos de los contenidos y problemas del fenómeno literario americano en lo que parece ser peculiar de su pasado, su presente y quizá su futuro.

Sin necesidad de remontarse muy lejos en el pretérito literario de América, se percibe que el fenómeno de más amplio formato de su historia ha sido el modernismo, cuya eclosión suscitó una gran influencia, tanto en América como en España. Anteriormente al modernismo cabe hablar de una doble corriente en las letras de América: una, humanística y de aristocrático esteticismo, y otra, más directa y popular, que sin tantos primores de estilo trató de pintar la realidad circundante. De la primera corriente, Bello, Caro, Montalvo, Martí, Sierra, situados en muy diversas trincheras ideológicas, coinciden en una gran valoración de la forma estilística, en la complacencia por la música del idioma y en el gusto por la palabra en sí. Sensibilidad estética del idioma, en suma, definida así por un crítico mejicano: “Una frase bien construída, un adjetivo bien coloreado o melodioso, una metáfora audaz, suelen tener

para nosotros más importancia que la idea expresada con desgaire.”

La otra corriente, de mayor aliento popular y de signo más claramente romántico, podría tipificarse en la tumultuosa personalidad de Sarmiento, figura en gran parte antagonista de la humanística de Bello; en esta segunda corriente, que ostenta caracteres reactivos frente al preciosismo de la otra, se inserta el canto gauchesco y popular del Martín Fierro.

La revolución del modernismo, que vino a sustituir el reinado de la ampulosidad con el de la concisión impresionista, es un gran acontecimiento del idioma español. Con Rubén Darío y sus afines se inicia una nueva estructura gramatical y léxica que, en parte, aún está vigente. Arte refinado, cosmopolita y criollo, poblado de sensaciones e imágenes brillantes, a veces exóticas y siempre propenso a destilar sutiles —e ingenuas— perversiones sensoriales. El modernismo a su vez, como el humanismo predominante en el siglo XIX, acredita también, aunque con fórmulas y técnica peculiares, esa emocionalidad criolla y esa sensibilidad a flor de piel que parecen consustanciales al clima anímico hispanoamericano.

Sin solución de continuidad con el movimiento modernista, antes bien como desarrollo progresivo de su propio proceso, ha ido penetrando en esa sensibilidad americana la inquietud multiforme y a veces angustiada de la conciencia contemporánea: psicoanálisis, cubismo, marxismo, surrealismo. Desde la primera guerra europea, en la literatura americana se encuentran

siempre muestras de todas las aventuras literarias y de toda nueva experiencia artística. El propio Picón Salas ha estudiado, en un trabajo modelo de penetración, este trance de América, que desemboca directamente en la problemática de nuestros días. La generación literaria que ocupa el período 1920-1940, constituye en algunos de sus poetas y narradores una oleada de nuevo y radical romanticismo; esta calificación, que a primera vista parecería desorbitada si sólo se atiende a algunas modalidades, después de todo, superficiales del viejo romanticismo del siglo XIX, es muy justificable una vez que se perciba en la nueva generación —un Neruda, para ejemplificar con la personalidad más relevante de ese núcleo— la tendencia a la disolución total, donde todo fluye y se deshace en corrientes de angustia cósmica, sin elemento fijo al cual asirse.

Como afirma Picón, “sensualidad, tristeza, descontento, discontinuidad psíquica, rasgos que más de un psicólogo atribuye a nuestra gente indolatina, logran la más turbulenta expresión en el arte de Neruda, y esto explica por qué su poesía, a pesar de ciertos rasgos crípticos, de cierto hermetismo común a todo el arte contemporáneo, ha alcanzado enorme popularidad. Todo adolescente que entre 1925 y 1940 salía de su liceo en cualquier ciudad de Hispanoamérica y se enfrentaba a las grandes palabras que llamamos “amor” y “muerte”, y más modernamente “revolución”, halló en Neruda su clave expresiva. Lo absorbía y “nerudizaba” como los adolescentes de 1910 sintieron la mágica fascinación de Darío”.

Según esto, de Darío a Neruda existiría, ante todo, la diferencia que hay entre las antiguas técnicas impresionista y simbolista y las recientes cubista y surrealista; pero en ambos casos se agita una angustia de la sensibilidad exasperada, que acaba por abominar de su misma condición vibrátil. En su hora crepuscular, Rubén Darío decía envidiar al árbol por ser apenas sensitivo, y más aún a la piedra, porque ésta ya no siente. Con igual tristeza cósmica, Neruda repetirá: "Hay veces que me canso de ser hombre."

En relación con este turbión neorromántico está una tendencia narrativa más o menos inspirada, como sucede con la pintura, por los motivos autóctonos del indio y del trabajo, sentidos muchas veces con afán de ostentar la miseria y el dolor. Semejante tendencia, nutrida frecuentemente de intención política y social, propende a una especie de complacencia en lo angustioso y áspero; se trata, evidentemente, de una dirección narrativa situada voluntariamente en los antípodas de aquel seráfico romanticismo de la *María* de Jorge Isaac, en el que todo era inmaterial espiritualización. Un proceso idealizador de signo inverso, pero de fondo análogamente romántico, campea en estas nuevas versiones de literatura ennegrecida y no exenta de un cierto parecido con la pintura, toda crispación y satanismo, de Clemente Orozco.

En todo caso, tal tendencia nos remite necesaria y directamente al fondo popular de América como fuente inspiradora de una literatura que no se conforma con los elementos puramente cosmopolitas, cultos y euro-

peizantes. Precisamente en fundir esas corrientes opuestas, de lo meramente popular y localista y de lo refinado y minoritario, que parecen haber marchado por la literatura hispanoamericana sin acabar de soldarse nunca definitivamente, consiste una de las metas pretendidas en nuestros días con los más conscientes y auto-críticos escritores de América.

Tal parece ser hoy la fórmula más aceptada como medio para alcanzar una síntesis de lo nacional y de lo universal, que los más reflexivos comentadores de las actuales letras hispanoamericanas saben que es condición necesaria del gran arte de todos los tiempos. Hacia esa dirección, insinuada por Pedro Enríquez Ureña en la serie de ensayos que tituló: "En busca de nuestra expresión", parecen encaminarse los pasos de la reciente novela del peruano Ciro Alegría, autor de *El mundo es ancho y ajeno*. A juicio del argentino Romualdo Brughetti, autor de una laboriosa disquisición acerca de la esencia poética y literaria de Sudamérica (*Descontento creador*), tal sería también la inspiración más neta de la más nueva generación literaria argentina; para él, tanto Eduardo Mallea y Borges, en la literatura, como Spilimbergo, Cornet y otros artistas, en la pintura, representan espíritus de alta selección, pero ya "trabajaban identificados con los problemas de la tierra argentina". "Mallea —por ejemplo— reivindica el territorio espiritual de la Argentina, lo pulsa y lo llama a su ser cierto. ¿Qué quiere preservar de esta tierra? La libertad, la prodigalidad, la dignidad, la nobleza del alma, las específicas virtudes de nuestra señera presencia en el mun-

do." Esta temática empalma con la del actual ensayismo hispanoamericano, al que ha dedicado Medardo Vítier un libro, en el cual lo que más claro se trasluce es lo insuficientemente estudiado que se halla todavía el importante fenómeno americano del ensayismo; porque, lo mismo que en España, el ensayo viene siendo en América, desde hace años, una de las principales formas de expresión hispanoamericana; concretamente, la expresión de una inquietud acerca del propio ser, la expresión de una gran emocionalidad ante las cuestiones culturales y la expresión de una manera de entendimiento estético derramado sobre el haz de la realidad circundante.

Es inevitable relacionar estas funciones del ensayo en la América española con la aspiración, aludida más arriba, de formular una filosofía peculiarmente americana. El español José Gaos, al comentar un libro de Vaz Ferreira, pone de relieve en él, con visión perspicaz, "un ejemplo eminente de sensibilidad para lo que en la vida humana hay de rebelde al logos clásico".

Sensibilidad, siempre la sensibilidad como brújula y herramienta intelectual. ¿Hasta qué punto el universo circundante, empezando por la propia intimidad del ser americano, podrán ser abarcados por medio de un intuitivismo pertinaz? "Los vates de estos *Cuadernos Americanos* —decía el citado Gaos en un estudio que vió la luz en esta revista mejicana— están en trance de conocimiento poético del futuro de América." Pero ¿y si el vate y su vaticinio despuntan en el *modus operandi* del intelectual, incluso, cuando lo que pretende con-

siste en un estudio riguroso, en análisis preciso, en ciencia del espíritu, pero ciencia, en suma? La citada revista inició en uno de sus números una especie de metodología del pronóstico filosófico encaminada, al parecer, a sentar unas normas de vaticinio aptas para conocer desde ahora los trámites de la próxima Edad de Oro americana. En la editorial se afirma, entre otras cosas, que "lo que el Occidente denomina historia podría ser para América mero telón de fondo", ya que al Nuevo Mundo "el pasado, en cuanto realidad espaciocultural, apenas le concierne".

He aquí cómo la temática del ensayo viene a desembocar en esa especie de especulación filosófica culturalista que antes señalábamos como característica del pensamiento hispanoamericano. En todo caso, hay que poner de relieve, al hablar del ensayo como género literario, que en él se halla abundantemente derramado el genio literario de la gran prosa americana, la cual forma desde el siglo XIX hasta nuestros días el contrapunto de la extraordinaria aportación poética realizada por la lírica de los pueblos hispanos de ultramar, que en el mundo contemporáneo puede figurar como los más ricamente dotados, en conjunto, de sensibilidad estética vibrante.

V

LAS TENDENCIAS PICTORICAS

Entre todas las manifestaciones a que ha dado lugar en Hispanoamérica la tendencia indigenista como movimiento exaltador de lo autóctono, es evidente que la pintura ocupa el primer lugar; no es menos evidente, por supuesto, que precisamente sólo el arte plástico podría hacerse eco inmediato de esas realidades autóctonas elementales que se dan en lo antropológico y en lo paisajístico. El hecho es que el área de difusión del indigenismo como movimiento de reivindicación social y política coincide con el área donde la pintura de ambiente indigenista florece con más persistente valor.

Sería erróneo, sin embargo, considerar en todos los casos este fenómeno artístico como una mera prolongación del otro, como si la utilización de los elementos indígenas en el arte obedeciese siempre a una tendencia reivindicatoria extraartística; por el contrario, cabe afirmar que ambos fenómenos obedecen, por lo menos en un momento inicial, a una misma voluntad y se hallaron en relación de paralelismo más bien que de estricta dependencia; otra cosa es que el factor político se haya interferido invasoramente con esa pintura hasta el punto de haberla politizado casi por completo, desvaneciendo toda su posible ingenuidad e introduciendo en ella esa inevitable confusión, a la larga esterilizante, que se pro-

duce en el arte cuando se halla vinculado servilmente a un poder tan nada desinteresado como es el de las preocupaciones sociales y políticas.

En 1921, el Gobierno mejicano encomendó a Diego Rivera la tarea de decorar los muros de varios edificios públicos. Rivera, que había permanecido en Europa muchos años estudiando el arte moderno, y cuya vigorosa personalidad no naufragó, como la de tantos otros pintores americanos que no aciertan a desembarazarse del aprendizaje europeo y casi siempre parisiense, suscitó una corriente avasalladora e impar en toda la América, incluídos los Estados Unidos. Para referirnos al aspecto formal de esa influencia baste decir que, gracias a él, existe hoy en Méjico una gran escuela de decoración mural sin precedente en la tradición española e hispano-americana. En torno a Rivera se ha formado una promoción en la que muy pronto habría de sobresalir la personalidad violenta y genial de José Clemente Orozco, voceador de una visión profunda y acre de la realidad mejicana, y más tarde, David Alfaro Siqueiros, también vigoroso y audaz. Junto a estos tres maestros de la pintura mejicana conviven hoy, entre otros, Covarrubias, Rodríguez Lozano, Abrahán Angel, Castellanos, Tamayo Guerrero, Galván —por cuyo arte se refleja casi siempre una actitud a veces deliberadamente reactiva, ante el maestro Diego Rivera—.

El mestizo, como sujeto pictórico, y el trabajo, como motivo fundamental, constituyen la medula del arte de Rivera, marxista militante y furibundo. Con él se instaura en América una vasta onda artística, cuyo signo

es la exaltación de lo indígena, potenciado por un fuerte sentido de rebelión social. El indudable talento de Rivera, la fuerza plástica y decorativa de sus composiciones puestas al servicio de su ideología, son hoy un factor importantísimo de propaganda ideológica: de hecho, el gran talento pictórico de Rivera ha acometido versiones de toda la historia de Méjico, y, en cierto modo, de América, desde el pasado precolombino hasta el presente, más revolucionario. En Rivera y en Orozco asistimos, sin duda, a la más potente manifestación del genio plástico hispanoamericano. En cuanto al arte de Orozco, está, sobre todo, al servicio de preocupaciones genéricamente éticas, más bien que políticosociales, y de ahí la más universal humanidad de su arte, nacido de un temperamento extraordinariamente afín al de algunos españoles, desde Goya a Solana. La visión artística de Orozco coincide precisamente con la de estos pintores nuestros, tanto en la exasperación de las formas y colores cuanto en la acritud del lenguaje, hípido, censorador de toda miseria e injusticia. Orozco es, en suma, otro gran predicador que no puede negar su abolengo hispánico, perceptible también en la fuerza realista de su temperamento, dislocada frecuentemente por arrebatos imaginativos. Estos arrebatos le avecinan a un expresionismo que podría calificarse como surrealista si no fuera porque el surrealismo habitual incurre en esos cerebralismos y literaturas que el arte de Orozco, sincero, directo e instintivo siempre, está muy lejos de adoptar.

La vasta influencia desatada por Rivera en Améri-

ca tiene un eco visible en el grupo de naciones sudamericanas donde lo indígena perdura con más vigor. A efectos de una visión sintética del arte actual de Hispanoamérica, se podrían señalar, además del núcleo mejicano, otros dos: uno, cuyo centro actual pudiera ser el Perú, en el que participan Ecuador, Bolivia, etc., y otro, el platense, a la cabeza del cual estaría la Argentina. A grandes rasgos podrían caracterizarse estos dos núcleos diciendo que, mientras en el primero conviven la tendencia indigenista con otras corrientes de arte muy vinculado al europeo, en la región platense, por el contrario, predominan, en cantidad y calidad, los pintores que siguen de cerca las tendencias más universales y cosmopolitas, desde el postimpresionismo hasta el cubismo y la pintura abstracta, sin que falten tampoco algunos cultivadores de la peculiaridad local.

En el primero de estos núcleos, cuyo epicentro artístico podría situarse en el Perú, la tendencia indigenista ofrece una cohesión y carácter de escuela inconfundible, influida notablemente por la irradiación mejicana similar. El portaestandarte de esa escuela es José Sabogal, y en torno suyo se agrupan pintores como Julia Codesido, Camilo Blas, Teresa Carvallo, Camilo Brent, etc., que buscan su inspiración en el viejo sedimento arqueológico y racial, acreditando una xenofobia artística perfectamente paralela a la que el aprismo propugna en su ideología cultural. Por medio de pequeñas argucias técnicas y de deformaciones concertadas, teñidas de una fingida autoctonía que no es sino remedo arqueológico, los pintores del grupo de Sabogal

“incurren en pleno siglo xx —delata con justicia el crítico peruano Juan Ríos— en un grosero primitivismo sin frescura ni inocencia”. Sin llegar a tal extremo, otros pintores, algunos tan perfectamente dotados como el malogrado Vinatea Reinoso, propenden a la versión local, exenta, por fortuna, de afanes reivindicatorios extraartísticos, abierta a las inevitables influencias de la pintura contemporánea. Esta actitud, en todo caso, revela el dramático conflicto en que se halla hoy el artista hispanoamericano; a saber: el dilema entre el arraigo y el desarraigo de lo nativo, que sólo puede ser superado por una capacidad superior de creación al margen de fórmulas previas.

En el extremo opuesto al grupo voluntariamente indigenista de Sabogal sólo existen individualidades irreductibles a filiación común, como no sea la de su pretendida independencia, la de su fiero antiacademicismo de toda índole, incluido el indigenista, y la de su ambición por seguir el ritmo marcado por el pulso pictórico contemporáneo. Se trata, claro está, de pintores que han conocido, no siempre en forma muy directa, las diversas corrientes pictóricas, desde Cézanne a Picasso; es un arte transido de febril empeño moderno por agudizar la personalidad individual; toda la América española, desde las Antillas a los Andes, exhibe representantes de ese cosmopolitismo artístico incapaz de remitirnos a un fondo patrio o racial, expresivo de un arte que podría florecer en cualquier otro lugar del mundo.

Como fenómeno intermedio, los países saturados de elemento humano negroide ostentan una dirección que

a veces oscila entre el pintoresquismo racial y una especie de neoprimitivismo. La exaltación de la escultura negra en Europa ha repercutido abundantemente en América, especialmente en Cuba y Brasil.

Por último, aludamos brevemente a las corrientes artísticas en el núcleo platense. Ya insinuábamos que una gran preocupación por alcanzar expresiones de la más genuina modernidad constituye el rasgo más distinguido de este núcleo. Esa inspiración, sirviendo de fondo a una inspiración directa en los motivos locales, da lugar al delicado arte de Pedro Figari, uruguayo (muerto en 1938), que supo descubrir rasgos distintivos del paisaje sudamericano, sentido con extremada delicadeza de color al servicio de la evocación poética. Pero es, sobre todo, en la Argentina donde hay que buscar un buen conjunto de pintores rebosantes de preocupación moderna.

La más exigente sensibilidad parece ser el rasgo distintivo de todos ellos; bien se trate de Héctor Basaldua, que es, sin duda, uno de los más personales, en quien las formas y el color se desmaterializan en aras de la expresión espiritual; o del emotivo Spilimbergo, cuyo arte acusa una gran preocupación por el sintetismo, dependiente, en parte, de Cézanne, lo mismo que Horacio Butler, de temperamento más próximo a lo decorativo; o, en fin, del cubista Pettoruti, de Trabuco, de Azoni, o incluso el propio Larrañaga y tantos otros, la preocupación fundamental de la pintura argentina consiste en una depuración de la materia sensible, en una búsqueda más allá del realismo objetivo y del academicismo, de

elementos expresivos dotados de alto potencial espiritual. Mujeres como Nora Borges y Raquel Forner están presentes en esta línea expresiva. Tampoco es insignificante, seguramente, la abundancia de apellidos italianos en la vanguardia pictórica argentina: a los ya nombrados habría que añadir otros muchos; Scotti, gozoso contemplador de volúmenes humanos, sentidos en el puro plano sensorial, y también Aquiles Badi, que no puede negar un cierto aire de familia con algunas modalidades de De Chirico. Por último, estas particularidades, muy genéricas y conviventes con la exacerbada individualidad de cada artista, existen también en pintores como Ballester Peña y Guillermo Buitrago, máximos representantes de la pintura religiosa americana, cuya significación espiritual está relacionada con el renacimiento de la cultura religiosa en la Argentina.

Sería aún mucho más incompleta de lo que ya es esta ojeada al arte actual de Hispanoamérica si no aludiera también a ciertas actitudes perceptibles en artistas que, como Cossío de Pomar, o el uruguayo Torres García, comparten la profesión pictórica con la teorización y el manifiesto. El primero es autor de un "ensayo para la sociología del arte", titulado "La rebelión de los pintores", que propugna un enfoque de los problemas artísticos en forma sociocéntrica, con una concepción romamente materialista de la vida en la que el arte queda reducido a domesticación y ancilar supe-ditación a la evolución económica del mundo, a manera de pasquín. Es, sencillamente, la elevación de la anécdota indígenosocialista al plano de la categoría y de la

tesis. La postura del autor es de un marxismo radicalista, y se da la paradoja de que, en medio del gran predicamento obtenido en América por la tesis de Cossío de Pomar, hayan sido, ante todo, los exilados españoles quienes más resueltamente le formulan reparos; así Juan Larrea, que ha polemizado contra esa supeditación del arte, y Juan de la Encina, que ha puesto de relieve lo que en tal actitud hay de “vago reconcomio y hostilidad frente al arte de Europa y de España”.

El manifiesto de Torres García, profeta y sacerdote de un “universalismo constructivo” que produzca una unificación del arte y de la cultura de América, empieza por abominar de todo el arte europeo, incluido el *art vivant*, al cual acusa de ser todavía demasiado imitativo e impuro; es decir, demasiado poco abstracto. Sólo el cubismo es aceptable, pero tan sólo como punto de partida; esto es, en cuanto que él fué “una medida drástica de limpieza” contra el arte anterior. Superar el cubismo, y, partiendo del estudio de la más nuda estructura, llegar a crear un nuevo clasicismo, americano, pero universal, es el cometido único del arte del Nuevo Mundo. Hay que empezar creando un arcaísmo o estado de rigurosa incipiente, que partiendo de la desintegración operada por el cubismo, camine, a pasos geométricos, hasta la construcción de un arte distinto, de “algo nuevo que no ha sido aún”. No se trata, pues, dice Torres García, de una originalidad forjada a base de americanizar cosas europeas, ni se trata de originalidades de matiz, sino de raíz: no se pretende sustituir los motivos, sino incorporarse las causas creadoras, realizando en

América, por superación de todo el fenómeno artístico de Occidente, aquella exaltación de la que hoy es incapaz el Viejo Mundo: la universalidad.

Tácita o expresamente, hay que decir que en esta línea de ambición se instala hoy día una gran parte de la juventud artística de Hispanoamérica.

VI

EL PENSAMIENTO HISPANICO

Hasta ahora hemos omitido deliberadamente aludir a una corriente de pensamiento, existente en la América hispánica desde los días mismos de la independencia, que cabe denominar, siempre y cuando se especifiquen las determinaciones del adjetivo, "corriente del pensamiento hispánico". Este hispanismo americano, que nada tiene que ver, en su génesis o en su significación, con el hispanismo de los extranjeros estudiosos de la cultura española, se basa en la proclamación de la raíz hispánica de los pueblos americanos; acepta y exalta la religiosidad, el estilo y el acervo tradicional de España, y propugna de algún modo la confabulación espiritual de todos los pueblos hispánicos que comulgan en una unidad de destino.

Los mantenedores de esta ideología —cuya más exacta denominación es la de "pensamiento de la hispanidad), concepto éste que ha sido acuñado y divulgado más bien en una etapa moderna de esa corriente, en cuya forja han tenido papel preponderante algunos pen-

sadores españoles— existen en América, como decíamos, desde los días de la independencia; este pensamiento ha solido denominarse allí “tradicionalismo” o, aun más despectivamente, “reaccionarismo” y “oscurantismo”, y en él participaron en grado y con matiz diverso ya durante el siglo pasado figuras preeminentes del pensamiento de Hispanoamérica, tales como los mejicanos Alamán y Murguía; los argentinos Esquiú, Frías, Estrada; los colombianos Caro y Suárez; los peruanos Herrera y Riva Agüero; el ecuatoriano García Moreno..., y, prácticamente, todos aquellos pensadores y políticos que se movieron dentro de la dialéctica católica, afectos muchas veces a ideologías políticas conservadoras.

La característica más clara de todo ese pensamiento hispanista es el tono vindicatorio y la intención apologética, determinados en gran parte por la pugnacidad ininterrumpida de que fué víctima, durante todo el siglo XIX, en América el ideario de la España católica e imperial y su actuación en el mundo, sobre todo su actuación conquistadora y colonizadora. Las concomitancias de ese hispanismo americano con el pensamiento tradicionalista español del siglo XIX son evidente: tanto en Hispanoamérica como en España —y quizá más allá que aquí—, se trata de un pensamiento a la defensiva, inevitablemente apologético; frente a él, la ideología antihispanista del siglo XIX americano es al mismo tiempo inseparablemente antirreligiosa —Ramírez, Prada, Montalvo, Sarmiento, Lastarria—, hasta el punto de que también por este lado se puede establecer una ecuación entre los antihispanistas americanos y aquellos es-

pañoles que, arrumbando el ideario católico, ennegrecieron nuestro pasado imperial y propugnaron el exorcismo de lo europeo, por cuanto lo europeo venía a suponer una negación, o, por lo menos, una superación de lo español tradicional. En fin, lo que el positivismo del siglo XIX representa en América, en España lo representa el movimiento filosófico krausista; es decir, ante todo, un afán por sustituir la ideología tradicional por medio de las corrientes filosóficas más en boga a la sazón.

En la difusa y no extinguida corriente del hispanismo americano no faltó nunca, junto a la tarea de rehabilitación histórica, la exaltación literaria y poética de lo hispano. En los primeros años de nuestro siglo, la figura de Rubén Darío, que se llamó a sí mismo "poeta de la raza", aporta una nueva corriente de simpatía, que descansa en resortes de sensibilidad e intuición antes que en convicciones doctrinales, hacia la entidad tradicional de España. En todo caso, la actitud estetizante del modernismo está exenta en su conjunto del rabioso antihispanismo de la centuria anterior. Paralelamente, el nacimiento de una historiografía hispanoamericana cada vez más alejada de los criterios liberales, va des-tejiendo, no sin trabajosa lentitud, la gran tela de araña de la leyenda negra antiespañola.

Tal sería, a grandes rasgos, la protohistoria americana del pensamiento de la hispanidad, a cuyo máximo incremento asistimos desde hace no más de cuatro o cinco lustros. Es evidente que en su alumbramiento americano han influido, además de la corriente autóctona no extinguida nunca en América, la gran masa de va-

liosas aportaciones peninsulares al pensamiento hispánico; en todo caso, prescindiendo de consignar aquí los modos y el volumen de esa influencia, hagamos un breve resumen del pensamiento de la hispanidad en América actual, aludiendo a su inserción dentro del esbozo general realizado en capítulos anteriores del perfil cultural de Hispanoamérica en nuestros días.

La revisión histórica de la tarea española en América, que cuenta con investigadores como el gran Carlos Pereira, Rómulo D. Carbia, Vicente D. Sierra, Carlos Ibarguren, etc., ha trascendido a otros sectores del pensamiento actual. José Vasconcelos, en el prólogo de su *Historia de Méjico*, dice: "Parias del alma nos quedamos al renegar de lo español que había en nosotros, y en seguida fué muy fácil que nos dejáramos quitar las minas y los navíos, los territorios y las industrias." Lo que hace a Vasconcelos incompatible ideológicamente con el renacimiento cultural mejicano de nuestros días (en el que tiene parte importante la contribución de algunos exilados españoles) es su apego a la raíz hispánica y al Cristianismo. En todo caso, la figura de Vasconcelos no se puede adscribir íntegramente, ni por su biografía ni por su estilo, a los grupos hispánicos que existen en casi todas las naciones hispanoamericanas, donde lo más dinámico del pensamiento de la hispanidad florece en otros sectores más juveniles.

Imposible reflejar aquí enteramente ese pensamiento, ni siquiera mencionar los nombres de quienes más han contribuído a la vindicación de lo hispánico. Esquivel Obregón, Pareja Paz, Porrás Barrenechea, Honorio

Delgado, Belaúnde, Hoyos Osore, Wagner de Reina, los Miró Quesada, Coronel Urtecho, Jaime Eyzaguirre, Laureano Gómez y otros muchos representan en los diversos pueblos de Hispanoamérica la actual ideología hispánica, propugnada muchas veces políticamente por varios de ellos y desarrollada en el trabajo historiográfico y literario por casi todos. En fin, hay que citar también la orientación de revistas como *Estudios*, *Abside*, *Sol y Luna*, *Criterio*, *Número*, *Baluart*, *Nueva Política*, etc.

Precisamente lo más característico de este pensamiento en las recientes promociones que lo profesan con una decisión y altura ideológicas apenas existentes en épocas anteriores, es la formulación de un núcleo de doctrina que se enfrenta con todos los grandes problemas culturales del mundo americano. Así, por ejemplo, el asendereado tema de Europa y América. Nada más lejano a los postulados de ese pensamiento que la negación o renuncia cultural a lo europeo: "América comienza en los Pirineos, pero también Europa acaba en la Patagonia", dirá Pablo Antonio Cuadra, uno de los más fervorosos e inteligentes representantes de esa nueva generación hispánica. "América fué dada a Europa y a la Cristiandad para ser así integrada en la unidad universal de la cultura", afirmaban en uno de sus editoriales la revista *Nueva Política*, y añadía: "Nosotros, herederos de España y de Roma, estamos puestos aquí en el extremo del mundo actual para guardar el flanco de Europa, y nuestra misión consiste en reproducir la imagen familiar de nuestra estirpe." Uno de los jóvenes pensadores peruanos de más acusada personalidad intelectual,

Alberto Wagner de Reina, proclama que “cuanto más nos apartamos de lo helénico-ibero-cristiano tanto menos universal será nuestra cultura y tanto menor será su dignidad y su nobleza”.

Frente al resentimiento cultural y social que anida en el eje psicológico del movimiento indigenista, el pensamiento de la Hispanidad adopta una postura clara y resuelta. César E. Pico, cuya obra habremos de citar también más adelante, declara que “somos europeos en América porque fueron europeas las naciones que conquistaron y colonizaron estas tierras del Nuevo Mundo. Quede para el indigenismo libertario de algunos mestizos la imbécil jactancia de una cultura aborígen”. Y el citado Wagner de Reina, estudiando más a fondo las posibilidades culturales del elemento autóctono, afirma que “el indio y el mestizo no tienen una “mentalidad” propia, simplemente porque tal cosa no existe. Lo que sí presentan —dice— es una serie de particularidades emocionales y volitivas incapaces de trabar al intelecto”. Para este pensador, lo indígena queda reducido a ser una nuda materia, mientras que el elemento iberocatólico es rigurosa “forma” del insoslayable occidentalismo americano. He aquí sus precisas razones: “Lo occidental es aquí lo consciente y determinado; el material en que encarnó es la espontaneidad vital, la emoción, lo telúrico. Por ello, las manifestaciones más formales de la cultura, aquellas en que el intelecto asume la función rectora, son en Iberoamérica semejantes a las de los demás ámbitos cristianos. Iberoamérica debe conocer y realizar lo hispanocatólico, y en ello lo clásico romano

y griego, teniendo siempre presente como estímulo y ejemplo los otros ámbitos espirituales de Occidente. A estos elementos reflexivos se añade la emoción por lo indígena y sus valores vitales.”

El gran sentido de la ponderación, o, para decirlo de una vez, un instrumento crítico perfectamente inteligente, hace que los más agudos representantes de este pensamiento hispánico se encaren con la realidad cultural de América tanto en lo que tiene de naturaleza como en lo que tiene de historia, adoptando una postura de justo equilibrio entre las exaltaciones fanáticas del casticismo americano y las execraciones definitivas. El chileno Jaime Eyzaguirre, por ejemplo, autor de una tarea historiográfica ya extraordinaria, a pesar de su juventud, y director desde hace dieciséis años de la revista *Estudios* (la muestra quizá más rica y persistente de la intelectualidad hispánica en América), ha intervenido en la polémica desatada por Papini sobre la infecundidad cultural hispanoamericana. Sus razones pueden resumirse como una afirmación de las posibilidades culturales del Nuevo Mundo, pero siempre y cuando que estos pueblos, que recibieron al nacer un sino intransferible y una misión que no puede traicionarse —la misión católica, abanderada por España—, sean fieles a este destino histórico. Para Eyzaguirre, el juicio de Papini es realista e incluso ponderado: mientras Hispanoamérica persista en traicionar su propia vocación, ocurrirá lo que hasta ahora; a saber: que “nos ha faltado un estilo propio, una palabra nuestra que nos defina ante los demás, que justifique ante el mundo nuestra existencia”.

Esta crítica de la peripecia histórica de los pueblos de América se suma a la crítica, ejercida en otras ocasiones por el propio Eyzaguirre, de la naturaleza constitutiva del Nuevo Continente, en algunos aspectos imperfecta: "Rehuir el fruto de la disciplina interior ha sido quedarnos vacíos e incapaces de coger más que la superficie de las cosas." En esta misma línea de sinceridad inquisitiva, Ignazio B. Anzoátegui ha expresado formulaciones inequívocas: "La maldición de América es su exuberancia, su facilidad para vivir y su distancia de la muerte. América no ha tenido un aprendizaje de rudeza espiritual y se ha quedado en la curiosidad de los sentidos."

El pensamiento central de esta corriente hispanista ha sido expresado muchas veces y en todas las latitudes. La gran revista argentina *Sol y Luna*, de la que fué alma Juan Carlos Goyeneche, adoptó desde el principio una postura de gallarda precisión mental: "Afirmamos que somos, con España y con la América española, un solo imperio espiritual, una sola cultura y una sola progresión histórica; porque no renegamos de España, tenemos el derecho de llamarnos argentinos y argentinos antirrenegados. La nuestra no es una hispanofilia, sino una hispanofiliación." El mejicano Alfonso Junco afirmará, a su vez: "La hispanidad constituye nuestro camino natural de fortalecimiento y grandeza, porque la Hispanidad, en suma, es: un espíritu egregio que debemos valorar, defender y difundir, y una comunidad de pueblos que debemos vincular sin sujeción de nadie, en libre y vigorosa anfictionía, con lazos culturales, eco-

nómicos y políticos, y de tal suerte, que se haga oír y respetar en el mundo." Y, por su parte, Ernesto Palacios, al comentar el libro de Maeztu, ponía de relieve que el pensamiento de la Hispanidad "nos comunica la conciencia de un origen, de una raíz nutridora en cuya savia podernos recuperar periódicamente", y poseer con ello la clave del destino hispanoamericano.

Conciencia del ser, unidad de origen y de destino: he aquí los presupuestos básicos del pensamiento de la Hispanidad. Pero tal conciencia no podía reposar en la mera afirmación de tales presupuestos; por el contrario, exigía una proyección de sí misma a la esfera del vivir colectivo de los pueblos afectados por ella, y, en primer lugar, a España. En tal sentido veremos algunas consecuencias importantes formuladas en América por el pensamiento de la Hispanidad.

VII

LA HISPANIDAD Y SUS ANTAGONISTAS

La eclosión simultánea en toda el área americana del pensar hispánico ha llevado a varios de sus mantenedores a proclamar el carácter unitario de la gran corriente del pensamiento de la Hispanidad, a expresar la conciencia de su pujanza actual y de la potencial, y a puntualizar algunos extremos alusivos a España, cuya misión no puede reducirse a la mera función progenitora en el pretérito.

En este sentido, afirmaba Goyeneche: "La conciencia, cada día más clara, del origen común y del peligro común, ha identificado el pensamiento de muchos hombres separados por extensiones inmensas, pero unidos por lo más profundo y vital. Voces que es necesario que no desoiga España, porque escuchándolas aprenderá también a conocerse a sí misma." Por su parte, Pablo Antonio Cuadra pone de relieve aspectos importantes del renovado hispanismo americano: "No se trata de amar sentimentalmente a España, sino de continuarla. Amar a España es amarnos a nosotros mismos." Y añade: "Muchos confunden la Hispanidad con el amor a España. Muchos parecen creer que la Hispanidad es una especie de Panamericanismo español. Una doctrina de Monroe, ejecutada al revés, que trata de arrancar a la tierna e ingenua Hispanoamericana de las manos de un imperialismo yanqui para ponerla en manos de otro imperialismo ibérico. Si España dejase de existir, tragada por el mar, nosotros tendríamos que ser más hispanistas aún. Porque con España, nuestro hispanismo puede recurrir a España. Pero sin España, nuestro hispanismo tiene que reponer a España."

Pero la visión más profunda de los problemas que implica la Hispanidad hay que buscarla en el pensamiento del argentino César E. Pico. Nadie ha expuesto con tanta clarividente exactitud como él la esencia del fenómeno sociológico hispánico y el riesgo capital que le acecha.

Partiendo de un estudio previo acerca de la estructura sociológica de los entes supranacionales, Pico ana-

liza el peculiar carácter supranacional de la comunidad hispanoamericana, resumible como una "proyección de Europa en nuestro continente". Ahora bien: se trata de una europeidad nutrida desde lo español: "La Hispanidad aparece así como la sociedad supranacional en que conviven los individuos de Hispanoamérica. Es una como prolongación de España que nos permite participar de Europa a través de España. Tiene, pues, más sentido para nosotros que para los mismos españoles. Para nosotros, es el trasfondo social de nuestra nacionalidad concreta. Lo que es Europa para las naciones europeas, es la Hispanidad para los hispanoamericanos. Sin los ingredientes europeos, las naciones de Europa perderían —dice Ortega— las dos terceras partes de sus vísceras, y sin los ingredientes ibéricos, las naciones de Hispanoamérica quedarían casi totalmente evisceradas." De aquí se siguen importantes consecuencias: se trata de que así como para España el trasfondo social es lo europeo, para Hispanoamérica, en cambio, el trasfondo social es, en primera instancia, lo hispánico. Por eso, "España tiene todavía sentido, despojada de su apéndice trasatlántico, porque seguiría implantada en el suelo germinante de Europa. Mas nosotros, sin la convivencia hispánica, nos reduciríamos a ser europeos sin Europa, españoles sin España; es decir, un imposible." Existe, pues, una sociedad supranacional hispánica, y su realidad social exige "una política realista, que se impondrá, bajo pena de muerte, a las naciones hispanoamericanas"; política de coordinación, cuyos módulos concretos se instaurarán en el futuro quizá según el modelo

histórico de la confederación. En todo caso, la Hispanidad es, ante todo, una realidad sociológica americana, y España debe comprender que “la Hispanidad carece de sentido si no es el vehículo y la expresión de la europeidad”; pues, como señalaba Ortega con razón, hay que actualizar la potencia del hispanismo en América proporcionándole elementos —ideas y utensilios— que hagan a los españoles ser ante ella no sólo españoles, sino actuales.

Ahora bien: Pico afirma resueltamente la insuficiencia americana: “¿Podremos —dice— con nuestras propias fuerzas actualizar nuestra potencialidad hispano-europea? Esto seguro que no.” Mas, por otra parte, Hispanoamérica *debe* y además *quiere* actuar en la Historia Universal, porque en “nuestros hispánicos genes llevamos el impulso de aquella vocación misionera que fué la más indiscutible gloria de España.” Mas todo esto se halla en Hispanoamérica en estado larvado y potencial; se requiere el acto de Europa para actualizar la nuda potencia americana. Pero sólo la manera europea de España se compagina con el ser histórico de América, por lo cual, “si España se anquilosa en el pasado, nos veremos constreñidos, contra nuestros más profundos sentimientos, a inspirarnos en otros modos, europeos, que no se acomodan fácilmente a nuestra estirpe”, e incluso que pueden hacer daño y alterar la no recia estructura de Hispanoamérica. “Por eso, volvemos los ojos hacia la España europea, no sólo por un poderoso afecto filial, sino porque esperamos de ella la adecuada actualización de nuestro destino común en la historia ecu-

ménica... En la Hispanidad ya estamos, pero falta su actuación eficiente... La forma de la Hispanidad es, por ahora, un magnífico proyecto de vida futura."

Hasta ahora ninguna mirada española o americana ha llegado más adelante y más adentro que la de César E. Pico en la vasta entraña ideológica de la Hispanidad. Por ello, pondremos aquí punto a esta mínima recensión del pensamiento hispánico en los pueblos trasatlánticos. Por otra parte, tanto para completar la fisonomía cultural de Hispanoamérica cuanto para tratar en sitio oportuno de esos otros modos europeos no hispánicos aludidos por Pico que pueden suplantarnos en América, nos referiremos a una triple tendencia ideológica, que en parte logró ya enclavarse en los pueblos del Nuevo Mundo frente a la Hispanidad: se trata del pensamiento panamericanista, de la corriente latinoamericanista y de la escisión operada en círculos católicos en virtud del pensamiento de Jacques Maritain.

El hecho de que podamos dedicarles aquí a estas corrientes mucho menos espacio que a la hispánica, no debe hacer creer que sus ámbitos de influencia sean leves o exigua en voceadores su vigencia.

Respecto de la tendencia panamericanista, sirva de exponente el pensamiento de Alfonso Reyes, que, ya lo dijimos, pasa por ser la primera figura intelectual de América y que incluso suele considerarse como amigo, más o menos vagamente cultural, de España.

Sería un error creer que el panamericanismo es una pura argucia yanqui encubridora de afanes imperialistas disfrazados con ropajes religiosos, económicos, cul-

turales, etc. Aparte de todo esto, el panamericanismo es la expresión de una especie de tutela integral de signo anglosajón que aspira a reformar la estructura humana de Hispanoamérica. Pero —y esto es lo importante—, además de un movimiento captador propulsado por Estados Unidos, el panamericanismo es también un anhelo en el ánimo de no pocos hispanoamericanos. Anhelo muchas veces de signo material operado por deslumbramiento en zonas de escaso valor espiritual; pero, otras veces, anhelo de reforma total, según el modelo de humanidad anglosajona.

Alfonso Reyes afirma que “las posibilidades americanas se reducen a una posibilidad de armonía continental”. América, la del Norte y la del Sur, constituye una “síntesis de la cultura”, definible como “un nuevo punto de partida” en la historia del mundo. La homogeneidad espiritual de toda América es superior y decisiva, porque “las diferencias o heterogeneidades americanas se reducen a los conceptos de raza y lengua”. Como se ve, la diferencia de religión no es tenida en cuenta por el pensador mejicano como factor importante de la singularidad hispanoamericana, como tampoco el estilo español de toda Hispanoamérica; pero, además, prosigue Alfonso Reyes, el hiato que supone la diferencia de lengua y los presupuestos que contiene “camina a la evanescencia práctica dentro de las comunidades culturales de la humanidad presente”. Por otra parte, las campañas culturales se sobrepondrán a estas accidentales diferencias, puesto que “las grandes inspiraciones morales y políticas, el libre viento de la democracia que va y viene

por el Continente, operan como niveladores rumbo a la "homónoia" o armonía internacional". Es curioso que en la misma publicación en que Alfonso Reyes propugna esta postura, se incluya, a continuación de su estudio, otro de Waldo Frank sobre "El futuro de Israel en la América hispana"; el conocido mistificador judío trata de demostrar aquí que para las necesidades "sinfónicas" de la nueva cultura americana, lo que se requiere es que los hebreos saturen el solar de Hispanoamérica, ya que están dotados, dice, de un *ethos* perfectamente compenetrable con lo ibérico.

En cuanto a las tendencias que se mueven dentro de la dialéctica del latinoamericanismo, coinciden con las anteriores, lógicamente, en preferir como raíz de la que ellos llamas Latinoamérica la identificación entre espíritu católico y estilo tradicional español, realidades que los secuaces de esta orientación pretenden llegar a raer prolongando la influencia cultural francesa existente en Hispanoamérica desde los días de la independencia. Por supuesto, la fórmula latinoamericana es un equívoco detrás del cual se esconde como polo de imantación no ya el mundo latino, sino precisamente la influencia de Francia. Lo mismo que en el caso del panamericanismo, hay que decir aquí también que no todo se reduce a un mero fenómeno de propaganda irradiada desde París; por el contrario, son muchas las cabezas hispanoamericanas que se anticipan, como ya vimos al hablar de Zum Felde, a proclamar una coincidencia esencial entre la vocación universalista americana y la francesa. Añadamos, entre otras mil muestras posibles, el testimonio

del mejicano Samuel Ramos, que además de estudiar la conexión de lo americano actual con lo francés, afirma que "no es casual", y señala que, por ejemplo, "el mexicano de la altiplanicie es de un carácter crítico y reflexivo, amante de la reflexión y de la claridad lógica como un francés".

No nos extenderemos en señalar con nuevos testimonios la gran apertura con que amplios sectores de Hispanoamérica se ofrecen gozosamente a la penetración de lo que con notoria vaguedad denominan "lo francés". Baste decir que esta propensión al afrancesamiento es percibida por los hispanistas de América como uno de los más ciertos riesgos que rondan a la fisonomía espiritual hispanoamericana. Lo mismo que ante el panamericanismo, el pensamiento de la Hispanidad ha dado la señal de alarma frente a la corriente latinoamericana. Se percibe, con razón, que en el fondo ése es un rasgo acreditativo, una vez más, del temperamento clásico español, muy propenso al ofuscamiento ante lo galo, pero un riesgo al fin. "Habría que recordar —dice Wagner de Reina a este respecto— que lo no ibérico lo tenemos precisamente a través de lo ibérico." Y Ernesto Palacios afirmaba: "Hasta en el abuso del galicismo seguimos siendo españoles a pesar nuestro." Opinión perfectamente coincidente con la de nuestro Unamuno, que ya hace cerca de medio siglo sentenciaban con aguda precisión: "Los hispanoamericanos se afrancesan a la española."

Hemos visto que el cimiento del pensamiento católico es el suelo en que se apoya indefectiblemente el ideario de la Hispanidad en América. Pues bien: en los

tiempos modernos hemos asistido al alumbramiento de una doctrina que tiende a sustraer a lo hispánico la apoyatura de ese cimiento introduciendo una fisura que divorcie el ideario católico del hispánico. Esa doctrina, cuyo autor es Jacques Maritain, ha ganado adeptos en círculos católicos sudamericanos —en Argentina, Uruguay y Chile, sobre todo—, y se basa en propugnar la renuncia a la vieja concepción medieval de la Cristiandad como armonía y propulsión en la esfera política de los intereses del catolicismo. En la nueva Cristiandad soñada por Maritain no habría lugar a la ecuación entre catolicismo e hispanidad; una de las muchas consecuencias de la tesis de Maritain fué el supremo “escándalo” que produjo al filósofo francés y a sus secuaces la guerra española, en la que media España se levantó para defender con las armas su persistencia como estructura nacional católica. La guerra española, pues, vino a ser el elemento discernidor de hasta qué punto el pensamiento maritainiano había introducido en Hispanoamérica, por vez primera, un cisma entre la conciencia católica y la hispánica. Estalló la polémica entre Maritain y pensadores como César E. Pico y Julio Meinvielle, que revelaron, una vez más, no sólo su fidelidad al pensamiento de la Hispanidad, sino también la luminosidad intelectual con que están implantados en la filosofía perenne. En su honor hay que decir que nadie en España ha objetado a las teorías de Maritain en lo que tienen de gravemente atañederas a la esencia del pensamiento hispánico con tanta eficacia como Pico y Meinvielle.

Con esta breve indicación de las corrientes perceptibles en el área de América frente al pensamiento de la Hispanidad, daremos por terminado el diseño del actual perfil cultural de Hispanoamérica. Intentemos tan sólo una especie de rápido resumen que ponga de relieve algunas consecuencias que parecen desprenderse obviamente de lo expuesto hasta aquí.

VIII

HISPANOAMERICA Y ESPAÑA

De lo expuesto aparece con bastante claridad la tensión que ejercen hoy en el alma de Hispanoamérica toda una serie de especiales circunstancias y anhelos. En su fisonomía espiritual lo que hay de fenómeno real, cuya complejidad resulta irremisible, se conjuga con la irrealidad, aún mucho más compleja, de su sueño cultural de forjar un futuro original y brillante. Como acontece con el individuo en trance de la pubertad, su psicología oscila y titubea en la indefinición de una voluntad que tampoco sabe a punto fijo lo que quiere.

De ahí la dificultad de interpretar el ademán de Hispanoamérica con el margen de certeza posible al tratar de otros organismos culturales más adultos. Aquí apenas caben otros logros que el atisbo y la impresión apa-

rencial, y sólo a título de tal cosa cabe aventurar ahora unos postreros comentarios.

Un extraño ensimismamiento convive en la conciencia americana junto a evidentes pretensiones de universalidad. Pero es el caso que ambos movimientos están en radical contradicción: por un lado, la reiterada inquisición acerca del propio ser (que tiene pleno sentido cuando el pesquisidor posee un denso pasado) confiere a esa conciencia un rictus de edad provectora; mas como, por otro lado, su verdadera edad es corta, y exiguo su pasado cultural, tanto ensimismamiento resulta desmedido. He aquí una primera paradoja: su equivalente plástico sería un torso adolescente coronado por la cabeza avejentada y cavilosa del *penseur* de Rodin. En el trance actual de Hispanoamérica parecería lógico "ser" más y preguntarse menos por lo que uno sea. Falta la ingenuidad propia de las verdaderas culturas juveniles y abunda el sucedáneo de un culturalismo senescente.

Pero puesta a cavilar sobre su propio ser y en busca de universalidad, la conciencia americana sólo puede afinarse en dos cimientos: o lo indígena, que se resume como pura naturaleza, o lo hispanocatólico, que informa en calidad de espíritu. Por un exceso de fe exclusiva en lo ancestralmente espontáneo, muchos hispanoamericanos vienen a dar en un casticismo de lo indígena que usa y abusa de lo "cósmico", lo "telúrico", etc. Incurren en la idolatría de lo local, del sitio o "topos", lo cual tiene a la larga su castigo: de hecho, la tendencia indígena se condena a transitar por caminos literalmente

tópicos, mortalmente incapaces de alcanzar lo universal.

Por otra parte, ¿qué es y qué sentido tiene esa universalidad propugnada por las mentes que negaron la tradición cultural hispanocatólica, única viva en el suelo espiritual de Hispanoamérica? Sus partidarios incurren en el otro polo de un dilema sin solución posible; lo universal que ellos pretenden, mero remedo laico y secularización de un afán ecuménico, no es otra cosa que un vano sincretismo cultural. Al prescindir del estilo y del espíritu posibles en el cimiento religioso y español de América, lo que se pretende es elevar el mero saber culto a un plano superior e inasequible de saber de salvación. Por eso la mística de la cultura, la mística del arte y de las letras tienen muchas veces allí un aire de cosa mistificada y sucedánea. Decimos que es un anacronismo aquello que aparece estando en un tiempo que no es suyo, sino falso y ajeno: igualmente, lo que trata de implantarse en un espacio que no puede ser el suyo propio se podría llamar "anatopismo", por estar en sitio falso. En él incurren quienes se traen a rastras desde París, Londres o Nueva York las últimas exquisiteces culturales para plantarlas a la sombra de los Andes como fetiches salvadores. Si el indigenismo corrompe el espacio americano y lo hace "tópico", la falacia universalista miente ese mismo espacio haciéndolo "anatópico"; esto es, ajeno y falso.

Lo anterior se refiere a la entidad de Hispanoamérica en lo concerniente a su naturaleza. Si ahora pasamos a lo que a su historia se refiere, advertimos por de

pronto que cabe señalar no pocas coincidencias desde el siglo XIX hasta hoy entre la fisonomía espiritual de Hispanoamérica y la de España. Fenómenos tan característicos de la escisión española como esa pugna entre casticismo panegírico y amargo criticismo, entre exaltación de lo vernáculo y vehemencia europeizante, entre abjuración religiosa y fidelidad a lo esencial, se perciben también en la otra ribera del Atlántico, aunque estén allí localizados de manera no siempre coincidente con la nuestra.

El casticismo, por ejemplo, y la mística de la tierra pueden brotar allá en sectores indigenistas y afectos al marxismo o bien en el sector opuesto del americanismo conservador e incluso hispánico; la cerrazón antieuropea puede ser patrimonio de mentes, por otra parte, hostiles al cristianismo; un eco unamuniano y noventayochista, de ahondamiento en la entraña propia resuena en voces que predicán doctrinas muy diversas: pueden coincidir en la profesión de fe occidental el más valioso pensamiento católico de la Hispanidad y sectores intelectuales heterodoxos y antihispánicos. Pero la problemática agitada es, en gran parte, la misma que en España. ¿A qué es debido esto?

Porque las influencias españolas sobre América no bastan a explicarlo: es evidente que Menéndez y Pelayo, Unamuno, Ortega o Maeztu han sido tan maestros de América como de España; pero lo son precisamente en virtud de haber elevado a fórmula o doctrina unas palpitaciones y tendencias que latían también de algún modo en América. No es, pues, que lo de allá se parezca

o imite a lo de acá, sino que tanto aquello como esto recorren un camino que, viniendo del mismo punto de partida, discurre ahora por un paisaje similar y va hacia el mismo horizonte de soluciones generales. Varía la articulación del elemento problemático en el suelo americano, varía su dosis y estrategia en el paisaje y en la circunstancia de América. No varían los rumbos, bajo el signo de unas mismas constelaciones.

Hoy se percibe la historia española desde el siglo XVIII a nuestros días como el desarrollo de una dualidad de tendencias contrapuestas que avanzan sin abrazarse como no sea con el abrazo de la lucha. Son la España católica y tradicional y la no católica e innovadora. Ya Figueirido las estudió y tipificó, y Menéndez Pidal, en un prólogo reciente, diserta sobre esas dos España. Pues bien: en dualidad irreductible existe también en las Españas de ultramar: una, la hispanocatólica, unitaria y coherente, profesa el ideario de la Hispanidad; la otra, multiforme y dispersa, es la que, habiendo renunciado a la herencia católica de España, se diluye en la confusión de diversos "ismos", a su vez irreductibles entre sí, porque lo único común a todos ellos; a saber, la abjuración católica, es sólo una realidad de signo negativo, inepta para construir un futuro hispanoamericano unitario o incluso para reconstruir históricamente la arquitectura de su propio pasado. Parecerá inaudito, pero ya hemos visto que muchos de esos pensadores que pretenden sondear la más profunda esencia de Hispanoamérica ni siquiera se hacen cuestión de la realidad espiritual más viva en toda la América española: su religiosidad católica. Hombres como Alfonso Reyes o Zum Felde (por

citar nombres señeros) se embarcan a teorizar alegremente —o angustiadamente, que ahora está más de moda— sobre esos pueblos de Dios sin ver en ellos nada que les induzca siquiera a gritar alguna vez su “Dios ¡a la vista!” Tan transidos están de lo telúrico y amaron tanto su cósmica americanidad, que se la dieron también a sí mismos en espectáculo. Henríquez Ureña, autor de la única *Historia de la cultura en la América hispánica* existente hasta ahora, habla en ella de todo menos de las formas de religiosidad perceptibles en el pueblo de Hispanoamérica; leyéndola os podéis enterar de qué hombres de ciencia y de qué bailarinas notables hay o hubo en los diecinueve países que rezan en español, pero no de las creencias que éstos profesan ni de cómo el cristianismo se inserta en el bagaje cultural de Hispanoamérica.

En la otra Hispanoamérica, la hispánica y la católica, ha sido característico también, junto a una milagrosa fidelidad a lo esencial, todo ese cortejo de rutinas y perezas que también caracterizan a la España tradicionalista y ensimismada del siglo XIX, y ante todo, una heroica cerrazón frente a todo afán renovador, fuera científico, artístico o literario. Aunque no es poco el avance que en estos años últimos vienen realizando los núcleos más jóvenes ya aludidos que se agrupan en torno al pensamiento de la Hispanidad, todavía persiste con abundancia un clima retardatario, desertor de las tareas que exige nuestro tiempo; ese viejo hispanismo panegírico, que en lo científico suele andar remansado en el estudio de las cuestiones coloniales, y en lo artís-

tico literario parece vivir a gusto entre el romanticismo y la retórica, sigue siendo, en parte, la clave de que muchos espíritus dotados de sincera inquietud y vivaz inteligencia se pasen a la otra orilla, naturalmente atraídos por la sugestión y brillantez de una temática que responde al latido de sus problemas interiores.

Un español puede percatarse de estas dolorosas realidades de Hispanoamérica porque nuestra propia historia es demasiado propensa a una patología semejante. Por lo demás, ya era hora de que la instintiva Celtiberia clausurase su etapa de inhibición y de desgana frente al panorama hispanoamericano. Es mucho lo que ahora tiene que conocer de ese paisaje, al fin y al cabo familiar, y mucho lo que debe cultivarlo. Pero es indudable que nuestro casticismo constituye psicológicamente el peor punto de partida para poder cumplir una tarea semejante; por otra parte, si no tuviéramos otra cosa que ofrecer que nuestro desmedrado casticismo, podría contestársenos, con razón, que América ya tiene bastante con el suyo. Si es muy amplia la zona de alma hispanoamericana pendiente todavía de exorcismo, lo único que no puede hacer la inteligencia española, y menos en la hora actual, es menospreciar esos entuertos que, después de todo, tienen aire de familia con los nuestros, pues no en vano nos jactamos de ser la progenie espiritual de Hispanoamérica. Por otra parte, núcleos de la más granada juventud de esos países tienen puesta en España una esperanza que no cabe defraudar. Cierto que no nos sobra nada a nosotros mismos en el orden cultural; mas la cultura, por fortuna, no es materia, como el oro o como el barro, que al repartirse dismi-

PERFIL CULTURAL DE HISPANOAMERICA

nuyen, sino espíritu que crece y germina cuanto más se aventaja. En fin, puesto que los destinos de España e Hispanoamérica están vocados a transitar por rutas paralelas, conocer su camino y tratar de explorarlo con diligente amor —exento de halago y menosprecio—, también es cosa nuestra. A eso quisieron servir estas sucintas notas.

Madrid, estío de 1948.

(PREMIO "MUNDO HISPANICO" 1949.)

EL PENSAMIENTO DE UNAMUNO
SOBRE HISPANOAMÉRICA

LA escena en sí era más bien vulgar: en la fonda de una villa vascongada hay tres hombres en torno de una mesa; padre, hijo y nieto. El anciano es un sencillo labrador de la montaña; el hijo, hombre maduro, es un indiano que viene al rincón natal para abrazar al padre; el más joven, nieto de aquél e hijo de éste, ha nacido en América y viene con el padre a visitar el hogar de sus mayores. En la mesa vecina, inatendido y solo, otro hombre les observa. Escucha y piensa. Es un incógnito señor, aunque sea ya catedrático de Salamanca y aunque se llame don Miguel de Unamuno. ¿Qué observa y en qué piensa el profesor?

Por de pronto, observa al hombre que hay en cada uno de sus tres vecinos. Pero, además, ve en ellos tres generaciones. Y, sobre todo, entrevé tres mundos históricos: España, América y el nexo genético que media entre ambas. En todo esto medita ahora don Miguel. Y no por vez primera, ciertamente. Se halla en antigua relación con varios escritores de ultramar, escribe de ellos y para ellos, recibe a veces sus visitas: América,

en fin, su ser, su historia, sus problemas, son vividos y meditados por nuestro pensador. La escena del encuentro en la villa vasca de esos tres hombres, de esas tres generaciones, de esos tres mundos, cercanos y lejanos, familiares y desconocidos, iguales y distintos, le sume una vez más en grave preocupación. Durante más de cuarenta años el tema hispanoamericano aparecerá constantemente en los escritos de Unamuno.

Abundan ya entre nosotros los libros, ensayos y estudios de todo género sobre la obra y el pensamiento de Unamuno. Y, sin embargo, ahí está todo un sector de personalidad, el de su inquietud por Hispanoamérica, apenas comentado por ahora¹. Unamuno se conjugó desde muy pronto con la vasta problemática del mundo de habla española y mantuvo un persistente contacto intelectual afectivo con ese mundo. Por otra parte, el modo mismo de sus relaciones con él es harto característico de la personalidad unamuniana: aun aceptando el supuesto de que su colaboración en la prensa ultramarina —y en consecuencia la causa ocasional ahí implicada— constituya la génesis de sus preocupaciones sobre América, existen también otras modalidades especiales

¹ En la más nutrida bibliografía que tengo a mano, la que aduce el P. González Caminero en su *Unamuno* (edit. Universidad Pontificia, Comillas, 1948), sólo aparece, entre cerca de doscientos títulos, uno alusivo al tema; es un artículo de L. Echevarría publicado en *Cultura Venezolana* el año 1930. Recuerdo también la referencia que al tema hace Gonzalo Torrente Ballester en su nota "La Generación del 98 e Hispanoamérica". *Arbor*, núm. 36, páginas 505-515. Madrid, 1948.

en la índole, cuantía y signo de su actividad hispanoamericana, que inducen a contemplar con algún detenimiento esta faceta del filósofo.

Unamuno, por ejemplo, al revés de tantos escritores que han llegado a contemplar lo americano tan sólo o principalmente, ante la sugestión del paisaje físico de América, no tuvo necesidad de abandonar el Tormes salmantino para ascender a cumbres meditativas que otros sólo escalaron, como Keyserlin, peregrinando por la altiplanicie boliviana, al contacto con el peculiar "milieu" de Sudamérica. En otro orden de cosas, sus mismas colaboraciones en la Prensa del nuevo mundo pudieran haber consistido, como las de tantos otros escritores españoles coetáneos, en una genérica teorización sobre temas ajenos en sí mismos a la entidad americana, o en la recensión o comentario de cosas españolas. Tal hubiera sido lo inmediato desde el punto de vista americano¹. Sin embargo, Unamuno prefirió casi constantemente otra actitud; para él, hablar en Hispanoamérica significó un cierto deber de hablar ante todo de Hispanoamérica; su discurso, imantado siempre por sugestiones éticas conviventes en la raíz misma de los motivos dianoéticos, fué un discurso radicalmente "ad hominem", tuvo algo

¹ El propio Unamuno alude a ello: "Alguien me escribe desde esa América de mis cuidados llamándome la atención sobre el hecho de que habiéndome dedicado yo al cultivo de las letras y escribiendo mis periódicas correspondencias a *La Nación* desde España, rara, rarísima vez o, por mejor decir, nunca, me haya ocupado en ellas del movimiento literario contemporáneo español." (*Ensayos*, ed. Aguilar, II, pág. 1.149.)

de homilía acalorada, de celosa y clara predicación. Así era Unamuno, y en esa actitud compareció ante el tema de América.

Pero independientemente de la interesante refracción que la faz de Unamuno nos presenta al incidir en planos americanos, su propia actitud especulativa ofrece una contribución valiosa objetivamente para el caudal del pensamiento moderno sobre América. En resúmenes cuentas, lo que en el pensamiento unamuniano sobre Hispanoamérica nos interesa ir a buscar es también la propia Hispanoamérica en su entidad compleja y multiforme. Por otra parte, el escritor acudió a casi todos los temas sustanciales que se albergan en la entraña cultural del nuevo mundo, como tendremos ocasión de señalar.

“ESA AMÉRICA DE MIS CUIDADOS.”

Así de entrañablemente nombra Unamuno a Hispanoamérica. Al mismo tiempo habla de su corresponsalía en la Prensa americana con sincero realismo, aludiendo a las ventajas que le reporta: “Aunque yo y mis hijos no comamos de lo que la pluma me produce, cenamos de ello, y aparte de que allá, de la otra banda del Océano, se me recompensa mi trabajo mucho mejor, me dejan mucha mayor libertad y, por añadidura, el público responde más, ya que son muchos los corresponsales que espontáneamente surgen ayudándome con sus aplausos o sus censuras a mi labor¹. Aparte de la confidencia

¹ E., II, pág. 498.

económica que hay en estas palabras —expresivas de un Unamuno pequeño burgués y compatible con el del sentimiento trágico de la vida—, se alude aquí a un bienestar espiritual que Unamuno expresa reiteradamente: el de conversar con los hispanoamericanos, bien sea escribiendo para ellos, leyendo sus libros, manteniendo correspondencia con sus numerosos amigos —y aun con sus no infrecuentes enemigos—, o dialogando en Salamanca o Bilbao con quienes de América venían. A todo esto se dedicó Unamuno con largueza y pasión ¹. Tales contactos exacerbaban el interés del pensador por Hispanoamérica, como él mismo reconoce en su “Soliloquios”: “Yo sé bien lo que en tu labor influyen las cartas de desconocidos lectores que de vez en vez recibes, sobre todo de América, y las cuales te dan sugerencias e indicaciones muy valederas” ². Incluso se hizo propagandista de personalidades hispanoamericanas como la de Sarmiento, sobre el cual dió una conferencia en el Ateneo de Madrid y trató de difundir sus libros, como también los de Zorrilla, Vaz Ferreira y otros escritores coetáneos, en los ambientes españoles ³. Ahora bien: todo este clima

¹ Dispersas en muchos de sus escritos hay abundantes referencias de todo esto; por ejemplo, sobre las lecturas de su predilección (*E.*, II, págs. 325 y 1.023, etc.); sobre relaciones epistolares (*E.*, II, pág. 525), o sobre sus entrevistas. “En cuanto me encuentro con un nuevo informante, de palabra o por escrito, lo primero que procuro saber es si es cosmopolítico o criollístico.” (*E.*, II, pág. 324.)

² *E.*, II, pág. 498.

³ Sobre este particular, y aparte de las referencias concre-

afectuoso de Unamuno con América¹ no le impediría en ningún momento pronunciarse con la vehemencia típica de su talante contra los que él consideraba vicios, deformaciones y lacras de la vida, la cultura o la psicología hispanoamericanas. En tal sentido, su crítica se ejercitó sobre ambas riberas hispánicas con vigor igualmente implacable, y buen número de sus reflexiones sobre América podrían ostentar también como título y símbolo la divisa unamuniana de “contra esto y aquello”. El filósofo, en fin, tuvo clara conciencia de que su interés y sus preocupaciones por el mundo hispánico le conferirían alguna autoridad moral para pensar en alta voz sobre ese mundo. No sin fiera arrogancia proclamó en cierta ocasión que bien podría, “en propia apología, presentar los memoriales que me acreditan como uno de los pocos, poquísimos europeos que se han interesado por el conocimiento de las cosas de América”, y afirma que él es “una excepción a esa incuriosidad europea”². Por lo demás, el hecho de no haberse trasladado nunca físicamente a ese nuevo mundo de sus cuidados y no haberlo vivido

tas de sus comentarios a libros, véase lo que de sus actividades dice en *E.*, II, pág. 1.023.

¹ “Habíaseme hecho entender que hay pocos hombres más quebradizos y más difíciles para aguantar censuras que los criollos americanos; pero es el caso que yo no me he retenido de decir desde estas columnas a mis lectores de por ahí cuanto he creído justo—guardando siempre, claro está, no ya sólo respeto, sino hasta cariño—, y me lo han tomado como no es frecuente que en otras partes se tomen tales observaciones. Y tengo pruebas de que no es ni por indiferencia ni por desdén.” (*E.*, II, pág. 606.)

² *E.*, II, pág. 1.022.

geográficamente no es, en su opinión, objeción válida contra la adecuación de su conocimiento acerca de él. Unamuno se adelantó a argüir contra los que exigen haber vivido en un país para poder hablar suficientemente de él; su propio conocimiento de América, adquirido persistentemente “por libros, revistas y periódicos que de ahí me llegan, por cartas, por informes de personas que lo conocen de vista y trato”¹, es apto para proporcionarle un saber muchas veces más rico en profundidad que el de los propios naturales del país, a quienes suele faltarle un pertinente término de comparación.

Tal fué, en líneas generales, el modo intelectual y afecto con que el pensador se sumergió en meditación sobre la hispanidad ultramarina. Tratemos de compendiar ahora las líneas conceptuales de su pensamiento agrupándolas en unos cuantos racimos de temas preferentemente tratados en sus escritos principales.

EN TORNO A LA HISTORIA AMERICANA.

En Unamuno ejerció siempre una poderosa fascinación la historia americana. La desnuda humanidad de

¹ *E.*, II, págs. 323-4. En este aspecto de la metodología del conocimiento de Hispanoamérica, Unamuno llega a formulaciones como ésta, cuyo aire paradójico no invalida la agudeza fundamental en que se basa: “Para escribir sobre un país lo mejor es no haber estado en él, sino hacerlo sobre un caudal de informaciones indirectas, el más copioso que se pueda obtener, cotejándolas entre sí.”

los pobres indios “vírgenes de herejía”, el ímpetu qui-jotesco del pueblo que “se echó a salvar almas por esos mundos de Dios y a saquear América para los flamencos”, el temple heroico y el destino trágico de los conquistadores eran temas de suficiente potencial histórico para sumir a nuestro pensador en ese éxtasis emocional, característico de la generación del 98, que Laín Entralgo ha analizado con penetrante precisión.

Lo referente a la conquista y a la evangelización de América, más veces dejó en sus escritos puras exclamaciones que juicios de valor. Conmueve su entraña de hombre español la agresiva caridad del Padre Las Casas y escandaliza sus anhelos de pureza religiosa de “encomendar” indios a los aventureros de América a cambio de enseñarles “las cosas de nuestra santa fe católica”¹. Siguiendo una tendencia natural de su temperamento filosófico —no exenta de analogías con algunos aspectos del alma platónica—² que le empujaban a plasmar todo un cúmulo de sensaciones por medio de procesos de mitificación más bien que de análisis reflexivos, Unamuno dió salida a muchas de sus ideas sobre América prolongando hacia ella el mito del quijotismo. La historia americana

¹ *En torno al clasicismo*. (E., I, pág. 80.)

² Ninguno de los que han estudiado el bagaje filosófico de Unamuno ha insistido, que yo sepa, en este aspecto de su temperamento y en sus concomitancias con Platón. Aquel famoso pasaje del *Fedón* en que Sócrates reclama la necesidad de un *mithologeîn*, además del *diaskopeîn*, sobre todo en presencia de la muerte (*Phaid.*, 61, e), viene como anillo al dedo al “agonismo” de Unamuno. Precisamente lo adoptó como lema en uno de los capítulos más importantes de *El sentimiento trágico de la vida*.

sería para él, en gran parte, igual que la española, la peripecia del alma quijotesca en diáspora, anónima o notoria, por las regiones de ultramar. Casi todo lo que de la historia americana conmovía de entusiasmo a Unamuno, desde la conquista hasta la independencia, le conmovía precisamente en función del quijotismo. En su ensayo sobre "Don Quijote y Bolívar" asegura que en la próxima edición de la "Vida de Don Quijote y Sancho" incluirá, junto a los de San Ignacio de Loyola, pasajes enteros de la vida del Libertador, cuya grandeza pocos españoles han exaltado tanto como el propio Unamuno. "Poesía es lo que rezuma la vida de Bolívar, como es poesía lo que rezuma la historia de la emancipación de las Repúblicas hispanoamericanas, lo mismo que la épica historia del descubrimiento y de la conquista... y esa poesía deberíamos ser nosotros, los españoles, quienes más fuertemente la sintiéramos..., deberíamos enorgullecernos de la heroicidad de aquellos hombres frente a las tropas de los torpes gobiernos peninsulares y considerar una gloria de la raza las glorias de las independencias americanas" ¹.

Todo esto, en última instancia, significa que Unamuno percibía a los pueblos hispanoamericanos y a España con una valoración igualitaria o, dicho en otros términos, que sentía vivamente a todos ellos como idénticos portadores de hispanidad. Tanto en lo lingüístico, como veremos más abajo, cuanto en lo temperamental y cultural, Unamuno propugnará constantemente una esti-

¹ E., II, págs. 643-50.

mación igualitaria de las realidades hispanoamericanas respecto de las hispanoespañolas, y pondrá de relieve la identidad de excelencias y de definiciones y de deficiencias, de vicios y virtudes.

Incluso en el federalismo sudamericano encuentra concomitancias con el español, prolongando a este fenómeno su teoría sobre la formación de las nacionalidades americanas. Lo primero que de ellas se preguntaba Unamuno es la razón de su número, el porqué de que resultasen 18, y no 7 ó 43. Como contestación de esta pregunta le parece insuficiente por de pronto el criterio carlyliano de la superioridad del héroe como factor "exclusivo" de la creación de las nuevas naciones, e insiste en la importancia decisiva, a estos efectos, de la esfera de acción de las grandes ciudades: "Toda región o territorio cuya ciudad capital tuviera que depender para su vida económica y social de otra ciudad colocada en mejores condiciones, tenía que ser región o territorio independiente"¹. Así, por ejemplo, Montevideo hizo al Uruguay, como Buenos Aires había hecho a la Argentina, Valparaíso y Santiago a Chile, y Lima al Perú, o Bogotá a Colombia y Caracas a Venezuela. El federalismo, por su parte, obedecería al hecho de que esas grandes ciudades, no lo eran ni lo suficiente ni lo exclusivamente que se requería para haber englobado por completo a aquellas otras más pequeñas y lejanas que aun estándoles supeditadas de algún modo poseían a su vez una corta vida y radio de acción propios. Y este "fede-

¹ En *La ciudad y la Patria* (E., II, págs. 1.077 y sig.).

ralismo hispanoamericano, hijo del español" ¹, sería comparable al regionalismo catalán, por ejemplo, lindero con el separatismo y debido también al hecho de que igualmente una ciudad —en este caso Barcelona— posee vida propia.

Por lo demás, Unamuno pensaba a Hispanoamérica como una "unidad de porvenir". Varias veces lamentó que el ideal integrador de las diversas naciones no fuera más que "un sentimiento en cierta manera erudito y en vías de costosa formación". Participó él también de los sueños de Bolívar, y glosó el pensamiento de José Enrique Rodó propugnando una idea de América como grande e imperecedera unidad. "Sólo cuando un pueblo se ha hecho homogéneo —decía en su encendido parangón entre Don Quijote y Bolívar— y se ha constituido definitivamente, cuando ha brotado en él conciencia patria colectiva..., es cuando comprende y siente las glorias y puede irradiar al mundo su pensamiento" ². Unamuno, entusiasta lector y comentarista de cuantos libros históricos le llegaban desde la otra orilla atlántica, consideraba esta insistencia de las mejores mentes hispanoamericanas como un saludable ejercicio de meditación para aquellos pueblos. "Se nos repite todos los días que son los pueblos del mañana, del porvenir, los pueblos sin peso de tradiciones; pero es el caso que en pocas partes se escudriña con más afán el pasado, el ayer, y se escarba más en los recuerdos." Naturalmente, Unamuno

¹ *E.*, II, pág. 987.

² De *Historia y novela* (*E.*, II, pág. 1.143).

aplaude este afán inquisitivo, interpretándolo como “una clara visión de que se necesita extraer los ideales colectivos de la cantera de la tradición nacional”.

Ahora bien: ¿cuál es la tradición de los pueblos de Hispanoamérica? Casi todo lo que nuestro pensador escribió sobre América está penetrando más o menos directamente de esta suprema preocupación, que hemos de ver reflejada en sus disquisiciones sobre la caracterología y sobre la cultura americanas. De entre los numerosos ingredientes, muchos de ellos cosmopolitas y adventicios, que se dan cita en el ser aparential de los pueblos de ultramar, Unamuno insistirá particularmente en los elementos subhistóricos y en el criollo como en su concreción más definida: “El criollo es siempre el criollo, lleve apellido castellano, catalán, vasco, italiano, alemán o francés.” El cosmopolitismo, en cambio, se le aparece como un fenómeno de la vida americana más bien de superficie que de fondo. En cambio, “una región, un clima, un género de vida, un idioma sobre todo, da una fuerte homogeneidad a una reunión cualquiera de hombres, por muy extraños que sean entre sí en cuanto a su origen. El elemento más numeroso, que es casi siempre el más antiguo, predomina en el compuesto en mucha mayor proporción que la que le da su superioridad numérica sobre el elemento adventicio, de tal modo que si hay tres nativos del país sobre cada inmigrante figurará el espíritu de los nativos en el compuesto en mayor proporción que de tres cuartos. Figurará en la vida íntima, en la sub-

historia, en lo que podemos llamar subconciencia nacional¹.

“CONTRA ESTO Y AQUÉLLO.”

Si frecuentes son las consideraciones de Unamuno ante la historia americana, sus comentarios al carácter de la humanidad ultramarina, a las proclividades y modos de ser el hombre hispanoamericano, aparecen también con profusión en sus escritos. Ahora bien: Unamuno no pretendió jamás hacer una descripción o valoración total de esa humanidad; faltábale sentido sistemático para elaborar una etopeya integral de la psicología americana, y sobrábale vehemencia y eruptiva sinceridad para hacer hincapié sobre todo en las deficiencias y vicios que observaba. Una vez más nos hallamos ante el hombre que exterioriza el fuego de su celo más bien con reconvenciones que con deleitosos panegíricos; es menester esta aclaración sobre los juicios emitidos por el predicador incontenible que había en Unamuno —“nuestro gran morabito”, así le llamó Ortega—, para valorar debidamente el sentido de sus diatribas.

Estas, por lo demás, suelen referirse conjuntamente a los hispanos de América y a los de España; vienen a ser una prolongación, en el espacio, de la crítica unamuniana “contra esto y aquello”, y van enderezadas según

¹ Prólogo a la obra de C. O. BUNGE, *La educación* (E., I, páginas 319 y sig.).

sus propias palabras a “estos pueblos de lengua española, carcomidos de pereza y de superficialidad de espíritu”¹.

La envidia como defecto principal del hombre hispánico inspiróle uno de sus vehemente comentarios². La llama “gangrena del alma española”, que “se la transmitieron nuestros abuelos a los pueblos hispanoamericanos y en ellos ha florecido, con su flor de asafétida, creo que que aún más que entre nosotros”. A este respecto, recuerda lo que Lastarria escribió sobre la envidia en el Chile de su tiempo; interpreta la famosa novela de Reyes —“La raza de Caín”— como el poema terrible de la envidia, y glosa opiniones del boliviano Alcides Arguedas. Esa envidia, por lo demás, opera como raíz de otras modalidades psicológicas, por ejemplo: la “afectividad simulada”, que se envuelve en un lenguaje rico en términos afectuosos para ocultar una actitud muchas veces perversa y felina. En el mundo literario la envidia es también el motor de dos actitudes contrapuestas y mezquinas, tales como el ditirambo disparatado y el desprecio: “este dilema de “o bombo o palo”, esto es, o adulación o insulto, que como característico de nuestra crítica se ha señalado, eso es más abultado aún en esa América”. Y esta gangrena de la envidia tiene su propia raíz en otra zona más profunda del carácter hispánico: la ocio-

¹ De *Mi religión* (E., II, pág. 299). Este escrito, uno de los más significativos para el conocimiento del sentido que Unamuno quiso infundir siempre a su tarea de escritor, es la respuesta pública a un corresponsal chileno que le preguntaba cuál era su actitud religiosa.

² *La envidia hispánica* (E., II, págs. 333-340).

sidad espiritual. A su vez, esta ociosidad se relaciona con otra de las características más perceptibles, según Unamuno, en el hombre hispánico, y especialmente en su versión ultramarina: la ausencia de verdadera imaginación¹. Imaginación es la facultad de crear imágenes, no de imitarlas o repetirlas. No hay que confundirla con la facundia o con la vivacidad de expresión, y mucho menos con la tendencia al ensueño, como sucede con algunos núcleos aborígenes (tal, por ejemplo, la raza quechua, de la que Unamuno se pregunta: “¿soñadora?, ¿qué quiere decir eso de soñadora? La raza quechua ¿es que soñaba o que dormía?”). Urge deshacer los muchos tópicos que circulan en torno a los “pueblos imaginativos”. El conocimiento y cotejo de las letras americanas, la comparación entre lo que allí se produce en el campo de la historia, la novela y la poesía inducen a Unamuno a considerar a los pueblos americanos como menos ricos en verdadera imaginación de lo que habitualmente se cree. Cuando un pueblo la posee de verdad, posee también filosofía y ciencia propias, como es el caso, por ejemplo, de los ingleses, que sin embargo pasan por poco imaginativos. “De la selva ya ingente de la poesía hispanoamericana son muy pocas las imágenes realmente nuevas que se pueden sacar. Sus novedades suelen ser meras novedades de técnica de artificio. La imitación más o menos disfrazada, reina allí en soberano”². Y es que se toma por imaginación, dice Unamuno, lo que no

¹ *La imaginación en Cochabamba* (E., II, págs. 985-1.003).

² *En Arte y cosmopolitismo* (E., II, pág. 1.227).

es sino facundia y aun perniciosa facilidad para escribir o hablar; los andaluces y los poetas árabes, por ejemplo, cuando se ponen a contar siempre las mismas cosas o a dar vueltas a las mismas metáforas, ponen en juego la vulgar facundia, no propiamente la imaginación. “No —concluye Unamuno, pasando de este tema a otro no menos grave, el de la malicia hispánica—: ni el verboso y rimbombante es imaginativo, ni el vivo, el listo, es inteligente. Hay que temer a los hombres de comprensión rápida; los que parecen comprender algo pronto, lo comprenden casi siempre mal. Entre nosotros, y creo que ahí más aún sustituye a la sana comprensión, a la que es fecunda en simpatía humana, una cierta malicia. Somos pueblos maliciosos, recelosos, propensos a la burla, siempre temiendo una emboscada o engaño... “Hay que desacreditar esa imaginación que, según el señor Arguedas, distingue a los cochabambinos, y hay que repetir una y mil veces que eso no es imaginación. La verdadera imaginación es serie y grave; hay que desacreditar esa viveza de nuestros vivos; esa torpe viveza, hija del recelo y de la envidia, es productora de mala fe, de donde fluyen las perfidias...

Otro aspecto del carácter hispanoamericano que Unamuno analizó con insistencia, es aquella oscilación anímica cuyos dos extremos más viciosos —y en cierto modo correlativos— podrían denominarse, respectivamente, complejo de inferioridad y extremosidades autopanegíricas. Respecto del primero delató nuestro escritor en algunos hispanoamericanos algo así como “una vergüenza de presentarse ante el mundo tales como son, temor

de que les tomen por bichos raros, por una especie de avechucho peregrino bueno para contemplado un momento, objeto de curiosidad, que es lo que los críticos parisienses suelen hacer cuando, en vena de exotismo, se dignan fijar su atención en un extranjero, en un bárbaro". El hispanoamericano, intelectualmente, no es menos inteligente que el europeo, afirma Unamuno; lo que le falta es, ante todo, la justa confianza en sí mismo, determinada en parte porque en Hispanoamérica (y esto mismo ocurre también a veces en España) "el investigador trabaja en un estado de espíritu receptivo pasivo", y porque "no cree que él tenga capacidad ni aun el deber de hacer uso personal de sus observaciones" ¹. En el extremo opuesto sitúa la desmesurada valoración de lo propio y patriotería, verdadera enfermedad del patriotismo, que desembocan directamente en el ridículo. "Bueno es advertir a los hijos de esas jóvenes naciones que prosperan en riqueza y en cultura y adoptan, desde luego, los mejores progresos de Europa, que no les vendría mal en ciertas ocasiones una más discreta moderación de juicio al compararse con otros pueblos. La cultura es algo muy íntimo que no puede apreciarse tan sólo en un paseo por las calles de una ciudad..." ². Pone de relieve los peligros de esa superficialidad, de la vanidad social, del snobismo: "Esto del buen tono, de la buena sociedad, de la "high life, de las clases honorables, es uno de los peores azotes de los países nuevos, constituídos democráticamente, y que sueñan por una aristocracia... Los títulos y

¹ En *El pedestal* (E., II, pág. 577).

² En *Algo sobre la crítica* (E., II, pág. 965).

las condecoraciones les curarían acaso de esa vanidad, hija de la superficialidad de vida. El título de doctor ha sustituido al de barón o marqués. El snobismo corroe los espíritus”¹.

Especialmente en lo referente a la Argentina —país con el que se halló en más directo contacto a través de los grandes periódicos y revistas que diariamente recibía—, Unamuno delató el “furor insano de exhibición hijo de la falta de intimidad y profundidad en la vida”, y a través de sus observaciones conjetura que allí la vida interior, la vida del espíritu, “debe languidecer en un vacío vaporoso, sobre todo en las mujeres”.

Este problema de la mujer en las sociedades modernas preocupó a Unamuno con insistencia: “¡Las mujeres!, este es el problema en los países nuevos, formados por aluvión de gentes de los cuatro extremos del mundo, donde los hombres apenas se cuidan sino de sus negocios. Las mujeres son las que están haciendo el alma de los Estados Unidos, las mujeres son las que allí agitan las cuestiones eternas, hasta con su cortejo de extravagancias”². La evidente prevención que Unamuno sentía hacia la mujer en general y especialmente su pesimista valoración de la influencia femenina en el cuerpo social aumentaba en relación con la prepotencia del feminismo en los países del nuevo mundo; ya éstos, de por sí, propenden a una dejación de las formas de religiosidad; el riesgo extremo es que éstas sean monopolizadas por las

¹ En *El resorte moral* (E., II, págs. 327 y sig.).

² *Ibid.*

mujeres, ya que, “de nada hay que desconfiar más que de la supuesta religiosidad de la mujer”¹. Otra de las cosas que preocupan a Unamuno ante la contemplación del paisaje espiritual hispanoamericano es el materialismo: “Lo que pierde a los pueblos de la lengua española —lo he dicho varias veces y en varias formas, y he de repetirlo muchas veces y en formas nuevas—, lo que les pierde es su materialismo disfrazado de practicismo.” Este género de tachas las amplía Unamuno incluso al terreno literario, afirmando que entre los muchos libros sudamericanos que recibe no faltan los que poseen algún brillo, mérito, amenidad o diestra imitación de los modelos europeos, franceses sobre todo; pero lo que no suele ver en ellos es “austeridad de sentimiento, profundidad de espíritu; no parece haber pasado sobre ellos el soplo vivificador de las grandes y nobles inquietudes, de las preocupaciones eternas del trabajado linaje humano”. Una vez más, el alma enteriza de Unamuno, su temple ético, su idealismo iluminado, su exasperado quijotismo, se nos muestra, en irreductible oposición a todo cuanto vea —o crea ver— de frívolo, de inconsciente, de claudicante, en esa América de sus cuidados.

“COMUNIDAD DE LENGUA.”

Reiteradamente paró mientes Unamuno en la vinculación esencial de España con América a través del idio-

¹ Véase *Nuestras mujeres* (E., II, págs. 609-17), donde contesta largamente y no sin ironía, amarga ciertamente, a unas ditirámicas exaltaciones que Vergara Biedma hizo de la mujer argentina polemizando con Unamuno.

ma. En sus escritos abundan las muestras de su preocupación por los problemas lingüísticos, por el porvenir del castellano en ultramar y por las corrientes de purismo castellanizante o de localismo idiomático que, aquí o allá, existieron en su tiempo. Aunque fuese catedrático de griego y más tarde de gramática histórica, el temperamento de Unamuno era más propenso a acercarse a estos temas con el peculiar bagaje del humanista que con el método y la constancia del filósofo y del lingüista. Cuanto más remejida en popular humanidad encontraba Unamuno una palabra, más la amaba; en cambio, no podía disimular su prevención contra los vocablos eruditos y "librescos". Gozaba, por ejemplo, enarbolando la vulgar "jeringa" frente a su erudita madre la "syringa", y no es ésta la menor de las causas que le llevaron fatalmente, como veremos luego, a criticar el modernismo. Las palabras ungidadas por largo uso rural, los vocablos y expresiones de la gente iletrada y apegada a su gleba, tenían para él una especie de salubridad elemental, una noblza idiomática que él sentía como indiscutiblemente auténtica. Por eso y en tal sentido defendió la adecuación del léxico criollo y abogó por la "internacionalización" del idioma español —frente a la actitud de los puristas españoles—, y por la forja del "sobrecastellano" como lengua de los hispanoespañoles y los hispanoamericanos. "Cuanto más se estudia el habla criolla, tanto más se convence uno de que muchas voces y giros que en América se estiman de origen guaraní, quechua o araucano son genuinamente españoles. Y son voces y giros que no están anticuados en España en el hablar po-

pular de los campos”¹. Frecuentemente, delató como palabras castizamente españolas muchas de las que el diccionario o los hispanoamericanos consideran como americanismos, puso de relieve el hecho de ser precisamente el andaluz y el extremeño la base lingüística de lo criollo e insistió en el fondo hispánico de la literatura gauchesca incluso en lo lingüístico. Defiende la unidad lingüística sobre esta base popular: “es en esto —dice dialogando con Leguizamón e induciéndole a no hacer caso de los reproches de “criollismo” idiomático—, en los neologismos que inventan los escritores, no en los del pueblo, en lo que se distingue un poco, muy poco, y nada diametralmente, el español que se escribe en España y el que se escribe en Argentina”². Y en otra ocasión: “es un hecho verdaderamente curioso el de que cuando un escritor americano quiere hablar como habla el pueblo de su tierra se acerca al castizo hablar castellano”³. Contra lo que Unamuno se pronunció decididamente fué contra el pretencioso purismo de gramáticos y literatos españoles, contra “el desatinado propósito de ejercer el monopolio del casticismo y establecer la metrópoli de la cultura”⁴. Aspiraba a la forja de un futuro lenguaje hispánico —el “sobrecastellano”, como le llamó en un discurso pronunciado en Bilbao sobre la pérdida del vascuence—, que no debía ser “una mera expansión del castizo castellano,

¹ *E.*, II, págs. 1.007-8.

² *Ibid.*, págs. 1.008-10.

³ *E.*, I, pág. 866.

⁴ *E.*, I, pág. 871.

sino una integración de hablas diferenciadas sobre su base respetando su índole, o sin respetarla, si hace al caso”¹. En su defensa de los derechos lingüísticos de la región —española o americana— frente al purismo de los castellanizantes llegaría a afirmar que el mundo hispánico no tendrá personalidad propia mientras no posea un lenguaje forjado por integración de todas aquellas hablas². “Desde que el castellano se ha extendido a tierras tan dilatadas y tan apartadas unas de otras tiene que convertirse en la lengua de todas ellas, en la lengua española o hispánica, en cuya continua transformación tengan tanta participación unos como otros. Un giro nacido en Castilla no tiene más razones para prevalecer

¹ *E.*, I, pág. 394.

² Véanse, a este respecto, sus ensayos sobre *La reforma del castellano* (*E.*, I, págs. 304 y sig.) y el titulado *Contra el purismo* (*E.*, I, pág. 393). Parece advertirse en el pensamiento de Unamuno una cierta vacilación, o si se quiere evolución, en lo que se refiere a sus opiniones sobre el porvenir del idioma. Hacia los primeros años de nuestro siglo, Unamuno parece haber imaginado que acaso la diversificación lingüística del español en América aumentase progresivamente camino de la desmembración. Más adelante rechazará la posibilidad de este riesgo e insistirá en el efecto natural de la tendencia unitaria de las lenguas como contrapartida de la tendencia anterior; aunque no aparecen citas de Unamuno a los estudios lingüísticos generales de la escuela de París (Saussure, Meillet, etc.), algún eco parece vislumbrarse en Unamuno de los esclarecimientos que sobre la evolución del lenguaje realizaron aquellos meritisimos lingüistas; en todo caso, las ideas lingüísticas de Unamuno—que aquí no podemos analizar debidamente—nos lo revelan, una vez más, como un intuitivo vehementemente bastante alejado de la especialización.

que un giro nacido en Cundinamarca, o en Corrientes, o en Chichuahua, o en Vizcaya, o en Valencia.”

Late en estas palabras un afán de auténtica fraternidad en cuanto a las dimensiones culturales, que en la época de Unamuno no todos los españoles estaban en condiciones de entender ¹. En esto, como en no pocas otras cosas, el pensamiento de Unamuno avizoró exigencias nuevas y formuló afirmaciones que han necesitado casi medio siglo para encarnarse convincentemente entre nosotros. En el año 1906, dejó escritas estas palabras taxativas: “Tenemos que acabar de perder los españoles todo lo que se encierra en eso de la madre patria y comprender que para salvar la cultura hispánica nos es preciso entrar a trabajar de par con los pueblos americanos y recibiendo de ellos, no sólo dándoles” ². Más explícitamente mantendrá este mismo criterio refiriéndose a las relaciones entre las literaturas hispanoamericanas y la española: “Y si se me dice que la española precede a aquéllas, haré observar que es una proposición de poco sentido y análoga a la de llamar a los hispanoamericanos hijos nuestros, como si ellos no descendieran de los conquistadores por lo menos tanto y de seguro más que nosotros. Es aplicar a las cosas del espíritu un criterio meramente topográfico. Aquello es una continuación de la España del siglo xvi tanto como esto, y en ciertas regiones americanas, en parte de Colombia, verbigracia, aún

¹ *E.*, I, págs. 871-2.

² *Ibidem.*

más fielmente que esto"¹. Todo lo cual, en resumidas cuentas, es la expresión de una íntima convicción unamuniana: la del carácter igualitario y homogéneo de la cultura hispánica por encima de las diversidades aparentes —e incluso necesarias— entre Hispanoamérica y España. Veremos ahora cómo en el campo de la literatura defenderá esta tesis ejerciendo una crítica que arranca de esos mismos supuestos.

LA CULTURA HISPANOAMERICANA.

Unamuno es, después de Valera y Menéndez Pelayo, el crítico español que más atento interés ha demostrado por las letras hispanoamericanas. Además de su honda y sincera preocupación por todo cuanto a América atañía, ese interés suyo estaba determinado por su situación de poeta y novelista militante en la hora del más vivo contacto entre los escritores españoles y americanos, esto es, en la hora modernista. Ya en los primeros años del siglo, Unamuno pensó componer "un trabajo de conjunto sobre la literatura contemporánea hispanoamericana" en el que vertebrar los juicios y comentarios que le inspiró su contacto con ella²; y si bien esta obra no llegó nunca a salir de sus manos como trabajo de conjunto, lo cierto es que sus dispersos escritos sobre este

¹ *E.*, I, pág. 872.

² Véase *Algo sobre la crítica* (*E.*, II, pág. 968). La mayor contribución a este tema fué *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana* (*E.*, I, págs. 849-887), largo ensayo tejido al hilo de su lectura de José Riva Agüero.

tema ostentan cualidad y cuantía bastantes para considerarlos una valiosa aportación a la historia crítica de la literatura hispanoamericana. Detengámonos aún en espiar entre sus textos los más significativos en orden a la valoración cultural de Hispanoamérica.

“Los movimientos literarios han sido sincrónicos en España y en la América española. Cuando aquí se quintanizaba, se quintanizaba allí; cuando Larra hacía aquí furor, Alberdi le imitaba en la Argentina; Núñez de Arce reinó algún tiempo en uno y otro hemisferio, y más recientemente la influencia de Rubén Darío no ha sido aquí menor que allende el Océano”¹. En todo caso la poesía de unos y otros, original o imitativa, le revelaba una suma propensión a la pompa y al enfatismo, florones que Unamuno era incapaz de cultivar en su huerto poético. Por temperamento, él estaba en los antípodas de la estética moderna: “Rubén Darío dice de mis versos que son “demasiado sólidos; prefiero esto a que sean demasiado gaseosos, a la americana”². Estas palabras nos revelan dos cosas: por un lado la réplica personal del poeta no modernista al modernista, pero al mismo tiempo dejan entrever bastante claramente que Unamuno cualificaba de un determinado modo la índole de la poesía americana subyacente en el hondo del movimiento modernista, el cual sería en tal caso la consecuencia de esa propensión,

¹ *E.*, II, pág. 1.011. Respecto de la influencia de Quintana en América, afirma “es difícil hallar en España un poeta más quintanista que Olmedo, pongo por caso de poeta hispanoamericano”.

² De *Unamuno en sus cartas*, antología epistolar comentada por B. G. de Candamo (*E.*, II, pág. 17).

más bien que su causa. En cuanto a lo primero, se lamenta de que Rubén no tuviese otra cultura que la exclusivamente literaria, pero estima su “valor positivo”, sus “sueños gigantescos” de “indio con vislumbres de la más alta civilización, de algo esplendente y magnífico que al querer expresar lo inexpresable balbucea”; y por lo que se refiere al modernismo en general, Unamuno tuvo el valor de delatar el tópico pseudo-clásico tan usado y abusado por los modernistas: “Estoy harto de cisnes, sátiros, crisantemos, Pan, Afrodite, Centauros... y toda la farandalla clásica. Llevo nueve años explicando lengua y literatura griegas, apenas se hace en mi clase más que traducir, y casi nunca hago referencias a lo helénico ¹. Le reprocha también su “neutralidad frente a la patria”, “su ignorancia de la Historia” y especialmente “su vaciedad lírico-novelesca” ².

Pero más importantes e insistentes que estas críticas —en fin de cuentas anecdóticas—, del poeta que no comulga con la estética modernista son aquellas otras observaciones que Unamuno formulará al “literatismo” y a la que él llamó “literatura icariana”. El literatismo vendría a ser un sucedáneo del verdadero espíritu poético consistente en una excesiva intromisión de los modos y estilos literarios en el ámbito de lo cultural, lo político y lo vital, como efecto de una supervaloración, especializada y fetichista, de las expresiones literarias. Es un mal que Unamuno delató en las letras francesas

¹ *Ibidem* (E., II, págs. 32 y sig.).

² De *Historia y novela* (E., II, pág. 1.144).

de su tiempo, en las españolas y especialmente en las hispanoamericanas: "Literato que sólo de literatura se ocupa, poco de grande hará, porque la literatura no es una especialidad. Reducida a especialidad cae en artificio. ... La literatura, si ha de ser algo grande, tiene que ser, no lo olvidemos, un trabajo de integración. ... Cada vez me apena más el intenso literatismo de nuestros literatos. No saben nada, son bravíos. ... Es el mal de los más de los poetas hispanoamericanos; acaban por cultivar un arte de reflejo, de alquitara, que pierde calor humano e interés" ¹.

Al "icarismo" de muchos literatos de ultramar dedicó un largo ensayo escrito en forma epistolar ²: habla en él de la enfermedad del literato incomprendido, común en todas partes, pero más frecuente aún en la América española; analiza el afán de asombrar con lo exquisito y afectadamente genial —propensión americana heredada de la que Carducci llamó "afannosa grandiosità spagnola"—, y resume el icarismo como una obliteración del buen sentido, que se anega en un ambiente tropical de hipérbole y se traduce en "pérdida de la noción de la medida, de la perspectiva, de la proporción". Y concluye: "Esa falta de proporción entre el esfuerzo y el resultado, entre la concepción y la ejecución, entre el fondo y la forma, es una de las características de esa literatura

¹ De *Unamuno en sus cartas*, antología epistolar comentada por B. G. de Candamo (*E.*, II, págs. 37 y sig.).

² El titulado *Al señor A. Z., autor de un libro* (*E.*, II, páginas 553-60), al que pertenecen los pasajes citados.

icariana. Parece que andan ustedes cambiando de norte sin acabar nunca de orientarse. Les falta una sólida educación clásica en el sentido más amplio y más profundo del clasicismo. ¿No estará esto relacionado también con la escasez y pobreza de ciertas inquietudes del espíritu humano? El clasicismo y la religiosidad —no digo la religiosidad tal o cual— tienen raíces comunes.”

He aquí, pues, la doble terapéutica educativa que Unamuno recomienda a los pueblos de América: una base de cultura clásica y una profundización en los contenidos religiosos del vivir. Respecto de lo primero, no se cansó nunca de insistir en la necesidad del humanismo clásico como procedimiento formativo¹. En cuanto a lo segundo, echó de menos en América el fermento de una potente religiosidad capaz de dar originalidad cultural profunda a la fisonomía de aquellos pueblos. Riva Agüero se lamentaba sobre todo de la falta de homogeneidad étnica, de la ausencia de una vida intelectual intensa y concentrada y del escaso desarrollo social y económico. Más aún que todo eso —replicará Unamuno—, les falta “sentimiento religioso de la vida, porque la religión que heredaron de sus padres y los nuestros es ya para ellos, como es para nosotros, una pura mentira convencional”². La ausencia del supremo ideal religioso —prosigue— tienden a sustituirla por otras entidades sucedáneas, huecas y abstractas; así el del enriquecimiento (“el mamonismo, gran peligro americano”), el cientifismo (cuyos es-

¹ En *Vulgaridad* (E., II, pág. 598), en el prólogo, el citado libro de C. O. Bunge, etc.

² E., I, pág. 875.

tragos en la América de su tiempo merced a la boga de Conte y Spencer, delató Unamuno como caricatura de una disposición de espíritu frecuente en los pueblos jóvenes, de cultura incipiente y advenediza), y especialmente el esteticismo; “nada hace más estragos en la verdadera y honda espiritualidad, en la religiosidad, que la consideración predominantemente estética. El esteticismo ha corrompido las fuentes de la religiosidad en los países que se llaman latinos¹. Prolongando una vez más hasta el solar americano los anhelos de reforma religiosa que había predicado para España, desea que esta reforma sea autóctona, indígena, brotada desde dentro, no traducida. Que no se engañen, pues, los enemigos del catolicismo o del clero: “No creo que haya de ser un movimiento anticlerical la fuente íntima de la vida social de aquellas sociedades, sino un movimiento cristiano”².

Pero la personal actitud de Unamuno ante el problema religioso le impedía propugnar el catolicismo como cimiento espiritual de Hispanoamérica. Lo afirmará con

¹ En *Algunas consideraciones...*, etc. (*E.*, I, pág. 874). Y poco más arriba: “Nunca olvidaré lo que me dijo en cierta ocasión un famosísimo y muy discutido escritor sudamericano hablando de cosas de religión: “—Yo, amigo Unamuno, soy católico, pero no cristiano; me atrae del catolicismo precisamente lo que a usted de él le repele, lo que le diferencia de las demás confesiones cristianas; su lastre pagano, la pompa del culto y el casuismo, sobre todo el casuismo, esa maravilla jesuítica”. Esto revela un estado de espíritu que se alía perfectamente con el afrancesamiento.”

² *E.*, I, pág. 862.

palabras de Riva Agüero: "Aun en este terreno puramente intelectual, el acercamiento a España no debe significar en manera alguna la conservación del ideal católico" ¹. ¿En qué quedan, pues, las exigentes demandas de Unamuno de una renovación religiosa y cristiana de América? Esta es una de las muchas cuestiones que Unamuno sólo tocó en forma negativa y, por decirlo así, blasfematoria. El vago cristianismo propugnado por él, irremediablemente antidogmático, antiteológico y—paradoja supremamente trágica— anticristianismo, no podía dar más de sí. Unamuno, que en esta, como en otras cuestiones referentes al ser hispánico, llegó a profundizar tocando con sus manos el hondón del problema, no fué capaz de perseguir con coherencia últimas soluciones.

AMÉRICA, ESPAÑA, EUROPA.

A principios de siglo advierte Unamuno a sus lectores el frecuente empleo que él mismo suele hacer de "palabras que ignoro si han sido usadas o no ya, pero que ciertamente no corren mucho". Aludía concretamente a "americanidad", "hispanidad". "españolidad", "argentinidad" y otras análogas. En todos estos casos referíase, como él mismo declara, a aquellas cualidades espirituales y a aquellas fisonomía moral —mental, ética y religiosa— en virtud de las cuales se es lo que se es ². Y aña-

¹ *E.*, I, pág. 878.

² En *Sobre la argentinidad* (*E.*, II, pág. 1.021).

de: "Mi batalla es que cada cual, hombre o pueblo, sea él y no otro."

Tanto en lo individual como en lo histórico-colectivo, aparece aquí la preocupación unamuniana por la autenticidad. Por eso quiere que cada pueblo dé la nota peculiar y privativa suya, la que él sólo puede dar. De aquí arranca su afición a los productos culturales que traigan el soplo de la vida, de la tierra y de la gente en que brotó —por contraposición a lo que es criatura del cosmopolitismo—, y ahí radica también su veneración del criollismo, como fenómeno idiomático y como vehículo y exponente de un espíritu. La universalidad se alcanza precisamente partiendo de esa base peculiar; "es dentro, y no fuera, donde hemos de buscar al hombre; en las entrañas de lo local y circunscrito, lo universal; y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno"¹. Por eso criticará con insistencia la propensión americana de descubrir Europa en aquellos mismos que no han sabido interpretar, y acaso ni descubrir siquiera, "la vida que en torno de ellos se desarrolla"². Especialmente paró mientes en la fascinación francesa, que no vacila en calificar de perniciosa, por lo exclusiva y absorbente, para la economía espiritual de Hispanoamérica. Una y otra vez puntualiza Unamuno que este criterio suyo no obedece a francofobia o chauvinismo: "pocos deberán más que yo a esa literatura francesa, verdaderamente educadora, y confieso que en ella he aprendido mucho; pero ni

¹ En *Arte y cosmopolitismo* (E., II, pág. 1.123).

² E., I, pág. 874.

de sus juicios respecto a otros pueblos hago gran caso, porque son poco capaces de penetrar en espíritus distintos del suyo, ni he querido nunca someterme a su estética, que es la que tiene más echada a perder nuestra literatura. ...Y ahí, en América, digan lo que quieran los que a todo trance se empeñan en diferenciar esa literatura de la nuestra, sucede lo mismo. Es más: se podría hacer un estudio —y acaso lo emprenda algún día— demostrando que en las incipientes literaturas hispano-americanas la tendencia españolizante encaja mejor con la índole de esos pueblos que no la otra”¹. Más aún: frecuentemente ese afrancesamiento es de segundo grado, y “lo más frecuente es que los americanos se afrancesen a la española”, del mismo modo y por las mismas razones por las que los españoles se afrancesaban². A pesar de todo, pues, el genio de Hispanoamérica es coincidente sobre todo con el español. La influencia cultural española perdura allí “tanto en lo que tiene de malo, que es mucho, como en lo que tiene de bueno, que no es poco”, ya que al fin y al cabo España misma, en más de un respecto está más cerca de esa América que del resto de Europa. “Quien quiera encontrar en la literatura criolla algo profundamente español debe ir a buscarlo, como yo lo he hecho, en Ascasubi, en Estanislao del Campo, en José Hernández.” El propio Rubén Darío, “por debajo de su afrancesamiento más aparente que real, ha sido y va cada vez más siendo profundamente español”.

¹ En *Literatura y literatos* (E., II, pág. 1.153).

² E., I, pág. 856.

Hay que insistir en que cuando Unamuno se lamenta del afrancesamiento americano o lo combate, no lo hace en función de españolidad, sino en función de autenticidad. Pero es precisamente esa autenticidad la que acarrea luego, como una consecuencia insoslayable, el reconocimiento del ingrediente hispánico como base del ser americano. Por eso le decía a Rojas que estaba convenido de que cuando se quiere ver la historia de la Argentina en argentino, en nativo, se acaba viéndola en español. No es un amor de complacencia en su ser de español lo que hacía a Unamuno considerar las cosas americanas de este modo; nadie más lejos que él de las delectaciones panegíricas. Por eso cuando se indignaba frente al repudio americano de lo hispánico, lo que le indigna es la autonegación que ahí va implicada, la incompreensión de lo propio y de lo ajeno, la hibridación espiritual y, en suma, la inautenticidad. "No soy yo de los aduladores de mi Patria, y más bien podría reprochárseme cierta acrimonia en la censura de sus defectos. Jamás he ocultado nuestras flaquezas; pero cuando topo con alguno de esos mozos lindos a quienes todo se les vuelve hacer ascos y melindres a cuanto hay aquí, me revuelvo al punto en contra de ellos y en contra de las excelencias que de sus tierras nos vienen a contar. Porque ni lo malo de lo nuestro es lo que ellos estiman tal, ni es lo mejor suyo lo que ellos por mejor tienen" ¹.

Su actitud ante Sarmiento, del que tantas veces y tan elogiosamente se ocupó ², hasta el punto de haberse

¹ De *Tres generaciones* (E., II, pág. 377).

² Véase, por ejemplo, lo que dice de él en E., I, pág. 722;

constituído en difusor del escritor argentino en España, puede servir como piedra de toque: "Sarmiento habló mal de España siempre que tuvo ocasión de hacerlo y hasta inventando ocasiones para hacerlo. Y, sin embargo, Sarmiento era profunda y radicalmente español. Sentía como es común entre los criollos, adoración hacia Francia, y su genio era lo más profunda y radicalmente contrario al genio francés... Sarmiento hablaba mal de España en español y como los españoles lo hacemos. ... Su censura no era la censura que suele ser la de los extranjeros, que ni penetran en nuestro espíritu, ni aprecian nuestras virtudes ni nuestros vicios; su censura era la de un hombre de poderosísima inteligencia, que sentía en sí mismo lo que en nosotros veía y que penetraba con amor fraternal en nuestro espíritu" ¹.

Por lo demás, la progresiva cohesión de todos los pueblos hispanoamericanos entre sí debe desarrollarse sobre una base auténticamente americana. Esta autenticidad no la posee el panamericanismo: "En ciertos aspectos sigue todavía siendo España el lazo de unión entre los pueblos americanos; y el panamericanismo, si es que en realidad existe, es un ideal concebido a la europea, como otros tantos ideales que pasan por americanos" ².

E., II, pág. 1.080, y *E.*, II, págs. 852-3. Le llama "el escritor de lengua española que prefiero a todos los demás del siglo pasado" y "el escritor americano de lengua española que hasta hoy se nos ha mostrado con más robusto y poderoso ingenio y más fecunda originalidad".

¹ *E.*, I, págs. 852-3.

² De José Asunción Silva (*E.*, II, pág. 1.027).

Tampoco le convence que los grupos inmigrantes europeos, italianos, españoles, franceses, etc., pretendan hacerse campeones, en el país adoptivo de los prejuicios, especialmente los políticos, de su país de origen¹. A estos efectos, pues, la españolidad inmigrante es sólo un factor más, que se superpone, lo mismo que cualquiera de los otros, al substrato peculiar hispanoamericano. Como siempre, Unamuno propugna, también aquí la autoctonía en un sentido más bien moral que geográfico, la autenticidad espiritual, cuyas raíces se hunden no tanto en la topografía cuanto en la historia y en las capas profundas, invisibles, pero operantes y vivaces, de lo que él llamaba lo intrahistórico. Tal es la génesis común de

¹ En *Sobre la originalidad* (E., II, pág. 1.027). Respecto de los emigrantes españoles muchas cosas agudas escribió Unamuno. Por de pronto no consideró nociva para España la emigración a América; lo grave es que el emigrante corre el riesgo de la inadaptación espiritual por una parte, y tergiversando la jerarquía de los valores suele regresar en condiciones de hombre adulterado. La culpa, en gran parte, es del Estado español, que no provee a las necesidades espirituales de sus emigrantes. Véanse estas consideraciones: "A nadie se le ha ocurrido que un Estado que conoce sus deberes está obligado a proveerles (a los emigrantes) de algo más que de agentes consulares y otros oficiales meramente burocráticos. Si aquí se preocuparan las gentes de esto y los gobernantes estuvieran orientados en el sentido de la cultura, habría ya en Buenos Aires y en otras ciudades donde hay un fuerte contingente de españoles Institutos de enseñanza subvencionados y sostenidos por España. Más razón hay para que España sostenga en Buenos Aires un Instituto de segunda enseñanza, verbigracia, que para que lo sostenga en Cuenca o Lugo" (*El desdén con el desdén*, E., II, págs. 587-93).

los que él llamó hispanoespañoles y de los hispanoamericanos.

EN LA RUTA DE LA HISPANIDAD.

Unamuno escribió otras muchas cosas sobre Hispanoamérica ¹, y no sería difícil aducirlas. Con todo, la inspección recién hecha nos proporciona un punto de partida y es exponente básico de su actitud espiritual. Por de pronto, si ningún español coetáneo puede parangonársele en cuanto a interés apasionado por Hispanoamérica, ello habrá de obedecer a motivaciones suficientes. Ninguna menos congruente y más superficial que la de sus colaboradores en la prensa ultramarina; en toda actividad, sin excluir la literatura, hay siempre determinaciones anecdóticas cuya trascendencia no cabe exagerar, ya que en el mejor de los casos sólo arguyen la existencia, previa y más profunda que ellas mismas, de un venero de ocultas realidades que se hallaban en trance de eclosión irremisible. Unamuno quedó preso en las mallas del problema de América por las mismas razones

¹ Aquí nos hemos limitado a los ensayos que él reeditó; pero de sus colaboraciones en *La Lectura* y *La Nación* y de sus cartas, muchas de ellas dispersas por toda América, podrían sacarse elementos de juicio. En tal sentido, una edición verdaderamente completa de las obras de Unamuno se percibe como muy necesaria. Sería así posible, entre otras cosas, un más detenido estudio sobre la trayectoria de su pensamiento concerniente a Hispanoamérica.

por las que también estuvo atado de por vida al problema de España. Las mismas vaharadas de pasión e idéntica urgencia histórica le llevaron a uno y a otro; él había sido el primero en demostrar, quizá sin percatarse suficientemente de ello, que cuando alguien se plantea con radicalidad los motivos esenciales que configuran lo español, no tiene más remedio que toparse también con los de Hispanoamérica, y que todo progreso realizado en la conciencia hispánica se transmite a la conciencia de los pueblos hispánicos. Con Unamuno, en cierto modo, hay también generación del 98 para América, porque las inquietudes principales de esa generación no han resultado vanas o extranjeras al alma americana. Casi todo lo que Unamuno pensó acerca de lo español está implícito en su famosa exclamación: "Me duele España." Es la pura verdad. Pero ¿acaso no le dolió igualmente Hispanoamérica? Amor amargo y transido de voluntad de perfección, crítica de la vida como civilización, ahondamiento en la peculiaridad histórica, afán de enderezar colectivos entuertos psicológicos, oposición a las inflaciones panegíricas... Toda esta gama de actitudes, características del 98 y típicas de Unamuno, las extendió también al modo de sentir e interpretar el orbe espiritual de Hispanoamérica. Frente a las actitudes, tantas veces superficiales, de los mil viajeros a caza del pintoresquismo neocontinental, el Unamuno anclado en Salamanca se esforzará en palpar la sangre y el espíritu de América, conectándose con ella en profundidad, al margen del trámite cosmopolita. Es cierto que no tuvo ni divulgó la "sensación" de América, pero sintió y exten-

dió más que nadie su "conciencia". América, que no le dió "visivo", dióle de sí misma todo lo pensativo.

Sobre esta base previa habrá que valorar toda la aportación hispanoamericana de Unamuno. Después, se podrán escarbar en sus escritos no pocas deficiencias en su manera de enjuiciar y conocer el mundo americano. Es cierto, por ejemplo, que consideró menos el círculo cultural mejicano que los restantes. Es verdad que ni el etnólogo, ni el sociólogo, ni siquiera el lingüista considerarán irreprochable en todos sus extremos la exégesis que él hizo de la compleja realidad americana. Incluso puede afirmarse que su tarea crítica en el campo literario de América incurrió en limitaciones, en valoraciones vehementes y en juicios arbitrarios. La contabilidad de sus aciertos de visión, en fin de cuentas, siempre será mayor que la de sus defectos, y aun estos mismos, a su vez, demuestran que el Unamuno meditabundo ante lo hispanoamericano tropezó con los mismos escollos que el Unamuno pensador de lo español. Pero en ambos casos su navegar fué intrépido, ejemplar y provechoso. A su manera, también él fué un descubridor, porque, también bien a su manera, él logró superar no pocos "finis terrae" conceptuales que contraían a un solo borde del Atlántico el ámbito de la total hispanidad.

Pues ya era hora de proclamar a Unamuno promotor de doctrina sobre la hispanidad. En su acepción concreta y material, como conjunto de pueblos portadores de esencia hispánica, el sentido de la hispanidad de allende nadie entre nosotros lo tuvo antes que él en forma tan directa y fehaciente. Valera o Menéndez Pelayo pasaron su mi-

rada de esteta o erudito galopante por las letras de América y pusieron así en circulación un nuevo "tema", y Ganimet ya hizo bastante con ser un gran soñador de hispanidad. Pero la Hispanoamérica más concreta y vivaz no llegó a instalarse en sus vigili-as como se instaló en las de Unamuno, que la tuvo como sueños, como vivencia y como urgencia. Con ella Unamuno hizo todo: la amó, la aprendió y la compadeció, la cantó y la azotó, quiso sanarla y sublimarla.

Por esas sendas ascendió a la percepción de la hispanidad en su sentido abstracto y formal, esto es, como esencia y vínculo espiritual, como energía morfogenética y versión de vida histórica. Pero la fundación del catolicismo como ideal y como elemento nuclear de esa estructura no halló, ya lo sabemos, una acogida positiva en Unamuno, a pesar de que proclamase a voz en cuello la necesidad de religión y de acendrado cristianismo para ambas riberas hispánicas. Aquí está el punto muerto de su pensamiento. Unamuno no podía dar un paso más hacia una hispanidad hecha con medula de un catolicismo que no profesó interiormente. Y se paró en este término indeciso de su propio camino.

Tendrían que ser otros quienes lo llevaran adelante. Entre nosotros lo han sido dos hombres precisamente con camino de Damasco en su andadura ideológica: Maeztu y Morente. Con ellos la doctrina de la hispanidad alcanzó defensa y exaltación, pudo alzarse y ondear como bandera, se nutrió de programa, de medula misiva y de soteriología histórica. Todo el 98, capitaneado por Unamuno, queda atrás, con su fértil examen de conciencia

hispánica, con su atrición y su inquietud estimulante. Pero en la mística de la hispanidad sólo quienes ganaron a brazo la orilla de la ortodoxia católica pudieron representar la arribada a la etapa unitiva. Unamuno, todo flagelos y cavilaciones, primer viandante de rutas purgativas, no conoció la definitiva iluminación. Pero en cierto modo ha sido precursor y bautista de los ortodoxos de la hispanidad, ha sido el "protodoxo". Título, a la verdad, grande e insólito.

Roma, enero de 1950.

P E R S P E C T I V A
DEL MODERNISMO ESPAÑOL

ANTES de entrar a desarrollar el tema propuesto me creo en el deber de prevenir a ustedes de una posible decepción: propiamente lo que hoy vamos a hacer aquí no será esa especie de acto intelectual que es la conferencia, sino más bien aquel otro, mucho más modesto y cotidiano, que es la lección. Y ello de acuerdo no sólo con la índole del disertante, sino incluso con la tónica habitual de los quehaceres del Instituto. Pues es el caso que durante el presente año escolar dedicaremos atención preferente al estudio de la fisonomía de la España contemporánea en los diversos aspectos de la creación cultural, desde el pensamiento hasta el folklore, pasando por las artes plásticas, la historiografía y, en general, todo lo que se inscribe en las ciencias del espíritu.

Por eso hemos elegido como argumento para esta lección inaugural un tema, o mejor, un momento: el del llamado *modernismo* español, que representa en la

historia de la cultura española un trance de encrucijada. El modernismo español es un fenómeno complejo cuya significación no ha sido objeto todavía de inquisiciones y menos aún de valoraciones que podamos considerar como suficientemente esclarecedoras. Más aún: frente a la denominación mismo de modernismo, aplicada al caso de España, nos encontramos con este doble hecho, en cierta manera escandaloso, de que, primero, no tiene nada que ver con el modernismo europeo —italiano, francés, inglés, germánico—, aunque coincida cronológicamente con él, y segundo, que las denominaciones de “modernismo” y “modernista”, aplicadas al movimiento literario español o hispanoamericano de fines del siglo pasado y principios del actual, fueron forjadas de una manera anónima. ¿Quién y por qué empezó a llamar modernistas y modernismo a aquellos escritores y a aquella tendencia? Aún no hace más de medio siglo que se produjo este fenómeno, y ya resulta casi un problema histórico averiguar cuándo, cómo y por qué se forjaron estas denominaciones. La primera de nuestras reflexiones tendrá que aplicarse, pues, a precisar su génesis. En segundo lugar trataremos de exponer algunas de las creaciones que, a nuestro juicio, deben considerarse como debidas en mayor o menor grado al ambiente y al clima del modernismo, y por último, trataremos de esbozar una valoración del modernismo desde la perspectiva proporcionada por la distancia que ya nos separa de aquel movimiento.

1.^o *Sobre la génesis del modernismo.*—Hace justamente quince años, el poeta español más importante de

los nacidos en la hora del modernismo, J. R. Jiménez, escribía lo siguiente: "Es necesario esclarecer lo que fué el modernismo: el modernismo no fué solamente una tendencia literaria: el modernismo fué una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud."

Aparte de la opinión de Juan Ramón Jiménez sobre el ámbito superior a lo meramente literario del fenómeno modernista en España, acerca de lo cual insistiremos luego, hay en estas palabras suyas sobre el origen de la denominación de modernista aplicado a los españoles una inexactitud, o por lo menos, una vaguedad que conviene precisar aquí. Ella nos lleva a recordar la génesis y el contenido del modernismo europeo, dentro del cual el más caracterizado e importante no fué, como pensaba Juan Ramón, el alemán, sino precisamente el italiano.

Como es sabido, el modernismo europeo fué un movimiento ideológico de reforma religiosa de la Iglesia Católica que conmovió durante los últimos años del siglo pasado y principios del xx a muchas conciencias de intelectuales católicos, especialmente de profesores eclesiásticos, y que fué condenado como herético por Pío X en 1907 con la Encíclica "Pascendi" y el decreto "Lamentabili sane": Nótese que en estos documentos pontificios no se citaban nombres de pensadores modernistas, pero se aludía constantemente a la ancha difu-

sión del modernismo en los países católicos, y se condenaba expresamente su filosofía, su teoría de la fe, su crítica histórica inspirada en criterios típicamente historicistas y su apologética.

Ahora bien, como es sabido, España fué el único país católico en el que no existió ni un solo brote de este movimiento reformista que tan dramático y escandaloso eco suscitó en su tiempo y cuya plasmación literaria más importante fué la novela de Fogazzaro "Il Santo", a través de la cual se percibe todavía hoy la trágica escisión que en muchas conciencias religiosas se produjo durante los primeros años de nuestro siglo. De este modernismo, insistimos en ello, no hubo en España ni un solo secuaz. En España no se levantó ni una sola voz concomitante a las inquietudes del inglés Tyrrrell, ni hubo un solo partidario del modernismo germánico de Schnell, de la "Kraus-Gesellschaft", de Ehrard, o del más decidido y categórico Wahrmond. Ni siquiera los modernistas franceses y los modernistas italianos, que sin duda fueron los que más acusada personalidad dieron al fenómeno modernista, convirtiéndolo en una expresión de la conciencia religiosa propia de una crisis de los pueblos latinos, suscitaron en España un movimiento de secuacidad, y mucho menos se halla en el panorama intelectual español ninguna personalidad equiparable a Loysi (el verdadero portaestandarte del grupo francés) a Eduardo Le Roy o a Turmel. No hay tampoco un equivalente español del atormentado e inquieto modernismo italiano profesado por hombres como Murri, Minocchi, Semeria y más tarde Ernesto

Buonaiuti, y faltan también completamente entre nosotros muestras de aquella agitación ideológica que tuvo su expresión en la Italia de primeros de siglo en cerca de una veintena de revistas. El modernismo religioso diremos, pues, fué un movimiento europeo, pero no español. Lo que a España llegó, sobre todo a través de las fulminantes condenaciones vaticanas, fué el eco del escándalo y un sano horror hacia el espíritu innovador y antitradicional que alentaba en el nuevo movimiento. Tan sólo el Ortega juvenil hízose un leve eco del modernismo europeo, y concretamente del modernismo italiano, en un escrito suyo de 1908, en el que se declaraba incapaz de enrolarse en el nuevo movimiento, aunque confiesa que la obra de Fogazzaro reavivó en él algo que “desde hace mucho tiempo no había podido gustar: la emoción católica”.

Si en España no hubo, pues, modernismo en el sentido europeo, ¿cómo es que se dió ese nombre a la tendencia literaria americana y española que, puesta en boga por toda una generación de poetas y de prosistas, puede resumirse con el nombre de Rubén Darío? “La gente nos puso ese nombre”, ha dicho Juan Ramón Jiménez. Es verdad, ¿pero qué gente? Por de pronto, ya la misma minoría de poetas modernistas enarbolaba el adjetivo de moderno y de modernidad como un timbre de gloria propio de su actitud renovadora. El resto de la gente, y especialmente todos los sectores del tradicionalismo ideológico y estético, desde los integristas hasta la Academia, desde los realistas hasta un hombre tan representativo del noventa y ocho como Unamuno,

aceptaban, sí, el apelativo de modernismo como adecuado nombre de la nueva actitud literaria, pero llenándolo de sentido peyorativo, condenándolo como una especie de extravagante decadencia y peligrosa heterodoxia literaria. Hay que leer las revistas y periódicos del primer decenio del siglo xx para percibir la intención escarnecedora, satírica o fanática con que el modernismo fué combatido por todos los costados. Entre los infinitos testimonios que de esta oposición podríamos aducir elegiré tan sólo dos, que datan, precisamente, de 1906 y de 1908; es decir, del momento preciso en que el nombre mismo de "modernismo" fué fulminado en sus diversos sentidos. El primero de ellos es el del Padre Mir, que poco después fué elegido académico de la Lengua española, el cual se expresa de este modo: "Las libertades del modernismo no son extravagancias comparables con las de los gongoristas del siglo xvii, sino de más negra estofa, de condición ultraestrafalaria, nunca vistas desde que se asentaron los fueros de la lengua castellana. Por que si los gongoristas se arrojaban apasionadamente a metáforas violentas y a hipérboles alambicadas e hinchazones ridículas, o pensamientos enigmáticos, o decires encrespados y tenebrosos, al fin guardaban el debido respeto a la lengua cuanto al empleo de voces castizas; pero la corrupción del deslavado modernismo llega hasta las entrañas mismas de la lengua, cuya gramática trastorna, cuyas leyes deja burladas, cuyos modismos adultera, cuyas frases suple con otras desatinadas impropias del castizo romance, de manera que su extravagancia más se manifiesta en la impropie-

dad que en la novedad de las voces." Como muestra de la reacción del casticismo ibérico frente a las innovaciones modernistas, este severo texto del Padre Mir es ya bastante expresivo y adulto. Pero el modernismo fué también puesto en la picota del ridículo numerosas veces: como único botón de muestra me parece oportuno traer a colación el ya olvidadísimo "Tenorio Modernista", de Pablo Parellada, que es una refundición del "Tenorio" de Zorrilla, pero con un lenguaje que quiere ser una parodia caricaturesca del empleado por los poetas modernistas: véase como ridiculiza, no sin cierta gracia, el uso y abuso que hicieron los modernistas en el vocabulario (quintaesenciar, glauco, recordar, etc.). El trozo que elijo es la parodia de aquellos versos del "Tenorio" clásico, tan conocidos, en que D. Juan pasa recuento a sus fechorías (Yo a los palacios subí y a las cabañas bajé... y en todas parte dejé memoria amarga de mí), que el "Tenorio Modernista" declara en la siguiente forma:

¡Ah, en todo lo que escribí,
 Al castellano insulté.
 Palabras introducí
 Y con ellas consoné,
 Es decir, consonantí.
 El glauco quintaesencí
 Si el consonante fué en é.
 Si fué en i, quintaesenci.
 Y en todo caso dejé
 Remembro glauco de mí.

Coincidió el escándalo ideológico del modernismo europeo con el escándalo literario del modernismo espa-

ñol, y al no existir en España representantes del primero, fué aplicado a lo único que había a mano: más que una confusión lo que aquí hubo fué una adaptación: todo el sentido nefando que para el catolicismo español se encerraba en el término de modernismo reiteradamente fulminado por Pío X, fué polarizado en el modernismo indígena y literario, operándose así una traslación y metátesis, un verdadero *transitus in aliud genus* que, psicológicamente, es harto comprensible en la mente de todo tradicionalista, y, sobre todo, del tradicionalista de tipo español. Instauróse así una situación de pleito que se parece extraordinariamente a otras situaciones litigiosas de la literatura española, y especialmente a la polémica entre renacentistas y tradicionalistas a principios del siglo XVI, en la que Silvestre y Castillejo —los Mir y Parellada de la época— escarnecían la “algarabía de allende” de la lírica garcilasiana. El modernismo, pues, sirvió una vez más para poner de relieve una constante de la vida española, la irreductible oposición entre un espíritu innovador y un espíritu misoneísta, que cuantitativamente suele ser predominante, y del que existen en el lenguaje español muestras curiosas sacadas a la luz por la Semántica comparada, por ejemplo, el valor peyorativo que en nuestra lengua tiene la palabra *novedad*: mientras en el francés, por ejemplo, la palabra *nouveauté* es sentida como una cosa preciada y objeto de valor, en español tenemos frases como *sin novedad* en la que la misma palabra *novedad* es sentida como un desvalor, como percance y desgracia. Esta sutil y profunda desconfianza con que el español siente la *novedad* se

percibe también en la definición que nuestros vocabularios clásicos dan de la palabra novedad. Así, Sebastián de Covarrubias, en su precioso "Tesoro de la Lengua Castellana", define la palabra novedad como: "Cosa nueva y no acostumbrada. Suele ser perniciosa, por traer consigo mudanza del uso antiguo. El modernismo, pues, y la dura reacción que suscitó desde sus orígenes nacieron precisamente como actividades voluntariamente opuestas. Hemos visto que el modernismo español no posee en absoluto los contenidos concretamente ideológicos del coetáneo modernismo europeo, pero ello no quiere decir que nuestro modernismo se limitase a ser una tendencia literaria. Fué mucho más que eso, y la revolución idiomática que forjó —triunfadoramente, en fin de cuentas, viene a ser precisamente el exponente de su vigor interno. Es cierto que no poseyó una ideología concreta, pero implicó un revolucionario cambio de actitud, una verdadera revolución epiritual, un nuevo estado de conciencia y de sensibilidad. Limitar su trascendencia al terreno idiomático, o confinarlo en todo caso dentro de la creatividad específicamente literaria, como habitualmente ha venido haciéndose, es introducir un criterio separatista en la inspección de los fenómenos espirituales. Cada día aparece más claro en la historiografía el principio de la interdependencia de los diversos sectores de humanidad, sean geográficos o espirituales. Las primeras palabras de Toynbee al frente de su magna obra sobre las civilizaciones en la historia arrojan como primordial afirmación la necesidad de no confinarse en el estudio de sectores cerrados que de por sí no son —cito sus propias

palabras— un campo inteligible de la comprensión histórica. Pues bien, ni la literatura, ni las artes plásticas, ni el pensamiento político o el filosófico pueden concebirse con este criterio cerrado y separatista dentro del superior reino de la *humanitas*. Por eso tiene razón Juan Ramón Jiménez, ya que no al atribuir a influencia germánica la introducción del nombre de modernismo, sí en considerar el modernismo como una tendencia general, que alcanzó a todo.

Pero con esto abordamos ya la segunda de las cuestiones que nos proponíamos tratar, a saber: la existencia en el panorama espiritual español moderno de ciertas criaturas que habría motivos para considerar alumbradas más o menos intensamente bajo el signo del modernismo, aunque habitualmente no suelen ser explicadas como tales, precisamente por culpa de esa limitación y separatismo de las diversas parcelas de estudio—literatura, arte, filosofía— que antes considerábamos. Naturalmente, no haremos, ni podríamos, un inventario completo de esas criaturas. Ello equivaldría a rehacer aquí la historia del modernismo y ampliarla. Ni siquiera la recordaremos, dándola por conocida, y en cuanto a las añadiduras sólo elegiremos dos que, a nuestro juicio, tienen valor de exponente, por cuanto que una de ellas se refiere al campo del ensayismo filosófico y se centra en la persona de Ortega y Gasset, y la otra se refiere a ciertas criaturas nacidas en el mundo de las artes plásticas modernas y se centra en la personalidad de Pablo Picasso. Hago este par de afirmaciones con plena conciencia de su novedad. No es que crea que sus

respectivas personalidades se agoten dentro de la consideración del fenómeno modernista, pero sí que el modernismo como concreta situación histórica y espiritual de la vida española, imprimió en esos personajes —y en otros semejantes—, no sólo una huella, sino una determinada polaridad y dirección, y que la comprensión última y cabal de ellos deberá pagar en lo sucesivo al modernismo un tributo que hasta ahora no ha solido reconocérsele como debido y propio.

Ya es hora de discriminar los contenidos esenciales del estado de ánimo llamado modernismo español y con vigencia superior al carácter literario y, sobre todo, es preciso tratar de distinguirlo suficientemente de otro que le fué coetáneo, a saber: la generación del 98. Ambos, generación del 98 y modernismo, han tenido suerte muy desigual en la atención de la historiografía contemporánea. Frente a los casi innumerables estudios de que ha sido objeto la generación del 98, merced a los cuales tenemos ya una visión suficiente sobre su contenido y su signo, los estudios sobre el modernismo son todavía insignificantes. También esta misma desigualdad tiene una razón de ser, que apuntaremos más adelante. Por de pronto, las diferencias entre modernismo y 98 no son cronológicas, sino de actitud y de estilo. Cronológicamente, Rubén y Unamuno tenían casi los mismos años, y son ejemplares típicos de actitudes diversas. Análogamente a los que sucede poco más adelante con los hermanos Machado, de los cuales, Antonio se declaró explícitamente al margen del modernismo, y Manuel, en cambio, lo profesó. No es, pues, la cronología el criterio

discernidor, sino otros. Y concretamente los siguientes:

1.º El 98 tenía raíz y vocación nacional, ibérica, y su índole vital era de signo meditativo introvertido, centrípeto. El modernismo, en cambio, tenía raíz y vocación cosmopolita y su índole vital era extrovertida, centrífuga.

2.º El 98 ama lo escueto, lo ascético y lo descarnado, y, en cambio, el modernismo adora lo brillante, cromático y sensual.

3.º A Rubén Darío no le gustaba el verso de Unamuno porque —decía— es demasiado sólido. Y Unamuno contestaba: “Prefiero esto a que sean demasiado gaeseosos, a la americana.”

4.º El 98 representa un eticismo fundamental y el modernismo, en cambio, un esteticismo fundamental. Los del 98, sean pensadores, poetas o pintores, expresan una versión de humanidad que pone el acento en el *homo religiosus*, mientras los modernistas sean también poetas, pensadores o pintores, constituyen también una versión más típica del *homo theoreticus* y *estheticus*.

5.º Los del 98 se nos aparecen como un bloque; sus representantes son más firmes y enterizos; son lo que son, y tienen, podríamos decir, una consistencia eleática (por esto han sido más fáciles de estudiar). Los modernistas, en cambio, implican una mayor fluencia, no sólo como grupo, sino incluso individualmente, tienen menos consistencia homogénea y hay que concebirlos más bien heráclitamente, como incapaces de bañarse siempre en el mismo río de inspiración.

En fin, así como hubo un ethos del 98, así también existió un logos del modernismo.

Sentadas estas previas apoyaturas conceptuales, se podrá precisar luego y calibrar cuántos y cuáles ingredientes de una y otra actitud predominan en cada uno de sus protagonistas. Lo normal será una mutua contaminación de modernistas y noventayochistas en los motivos recíprocos, aunque tampoco faltan los insobornables. Por eso es cierto que Ortega, por ejemplo, es un epígono del 98, pero antes y más radicalmente es, a nuestro entender, una criatura cuya tipología se adscribe mejor al modernismo. Ante todo, por su sentido del lenguaje, por las luminarias que encendió, desde sus primeros escritos juveniles —allá hacia 1906— en la prosa española. Como tantos otros jóvenes inquietos de entonces, Ortega y Gasset fué seducido por las sirenas de Rubén Darío. He aquí una confesión de su juventud: “Una estrofa es una isla encantada donde no puede penetrar ninguna palabra del prosaico continente sin dar una voltereta en la fantasía y transfigurarse, cargándose de nuevos efluvios como las naves otro tiempo se colmaban en Ceilán de especias. Esto vino a enseñarnos Rubén Darío, el indio divino, domesticador de palabras, conductor de los corceles rítmicos.” Que aquí hablaba Ortega como algo más que mero espectador del paisaje poético contemporáneo, esto es, como un devoto aprendiz del modernismo, se puede asegurar con múltiples testimonios suyos; véase, por ejemplo, lo que dice de la prosa de las Sonatas de Valle-Inclán en 1904, después de haber afirmado que es el contemporáneo que lee con

más encanto y con mayor atención: "Creo que enseña mejor que otro alguno ciertas sabidurías de química fraseológica." En esta escuela se formó Ortega, y no será extraño oírle decir, más adelante, que "escribir bien consiste en hacerle pequeñas erosiones a la gramática", definición que tenía motivos para enfurecer a los casticistas académicos del corte del Padre Mir. Partiendo de este aprendizaje es como el escritor Ortega ha llegado a desarrollar un estilo de prosa que es por sí misma una de las mayores expresiones del modernismo español. El preciosismo y brillantez de la frase orteguiana, el mundo fulgurante de sus adjetivos, la lograda pretensión de mantener brillante el período por medio de imágenes refulgentes y ritmos incisivos, todo esto es modernismo puro. El amor a la suculenta carnalidad de las palabras, la inserción de ciertos cultismos exóticos engarzados como diamantes dentro de la frase, todo esto fueron refinamientos inéditos antes del modernismo. Del mismo modo que Rubén en el verso, Ortega introdujo en la prosa toda una serie de vocablos clásicos, canéforas, acantos, sátiros, siringas, periplos, bacantes y demás ingredientes característicos de un clasicismo no siempre de primera mano. Rubén había declarado ingenuamente: "Amo más que la Grecia de los griegos, la Grecia de la Francia." Ortega, puesto a ser sincero, podría decir también: "Conozco, más que la Grecia de los griegos, la Grecia de Renán y de los filólogos alemanes." No se vea en estas palabras una subvaloración del escritor Ortega, sin duda el más soberano escritor español contemporáneo, el que más influencia ha ejercido y ejerce to-

davía en todos los ensayistas del mundo de habla española: véase, en cambio, un argumento más de cómo su estilo y su verbo están en directa relación de dependencia con el modernismo, del que constituye precisamente la cima más alta y representativa. Pero la vinculación de Ortega al modernismo no puede agotarse en el ámbito parcial de su verbo inebriante si, como hemos dicho, el modernismo es una actitud que se extiende a otras zonas todavía más profundas que estas de la forma. Si nos atrevemos a ver en Ortega el verdadero pensador del modernismo español, no es, ciertamente, por estas luminarias que él tomó de manos de los modernistas instalándolas en la prosa filosófica, ni tampoco en el sentido de que su ideología sea un desarrollo de la ideología del modernismo, porque el modernismo empieza por no ser una ideología, sino una actitud. Es precisamente la actitud orteguiana lo que arranca, a mi entender, del estado de ánimo modernista. Su europeísmo es una versión intelectual que brota de la raíz cosmopolita del modernismo; su exaltación de la profesión del espectador es una versión típica del hombre theorético —contrapuesta al eticismo del 98—. Su aguda sensibilidad para captar las más finas vibraciones del tiempo y para incorporar a su propio bagaje ciertos problemas rigurosamente contemporáneos, son fruto de la tensión específica del momento modernista español. Y por último, su más señalada limitación en este terreno, lo que podríamos llamar la ausencia del órgano sensible para lo religioso, o por decirlo más exactamente, la radical profanidad de sus puntos de vista sobre las cosas, el frívolo

y pasajero grito de ¡Dios a la vista! lanzado alegremente con entonación marinera, en una palabra, su confinamiento dentro de una dimensión deportiva y desinteresada del pensamiento en quien, como él, ha elevado hasta la categoría de problema las más cotidianas instancias de lo circundante —vida e historia, política y amor, sociedad y casa, arte y filosofía—; pero, en cambio, no ha erigido ni siquiera en un problema más la dimensión trascendental de la religación del hombre; todo esto se aviene perfectamente con la típica insensibilidad religiosa del modernismo español e hispanoamericano, totalmente vertido hacia la profanidad.

Nuestro modernismo, en una palabra, es la forma hispánica de una crisis universal del espíritu que tuvo lugar en el tránsito del siglo pasado al presente. Por ser universal tuvo también vigencia en otros sectores del espíritu. Entre las muchas etapas que hemos quemado en estas reflexiones no quisiéramos incluir la del aspecto pictórico del modernismo, que nos servirá para arrojar un nuevo haz de luz lateral sobre su compleja fisonomía.

A principios del siglo actual el panorama de la pintura española estaba determinado por tres factores asfixiantes: realismo trivial, academismo y prosaísmo. Una primera reacción individualísima fué la de Darío de Regoyos, que si estéticamente es en gran parte un exponente del espíritu del 98 y técnicamente un tributario del impresionismo francés, psicológicamente se mueve dentro de la órbita de afanes e inquietudes propias del modernismo. Caracteriza al modernismo pictórico una

más intensa actitud de rebeldía y de lucha, y también una frecuente aceptación de ingredientes literarios. Muchos de los contenidos estéticos del modernismo pictórico se pueden rastrear perfectamente a través de la pintura de Nestor de la Torre, Anglada Camarasa y Sebastián Junyent. Pero el modernismo, tanto y más en los pintores que en los poetas y pensadores, ostenta constantemente aquella incesante transformación y búsqueda de nuevas direcciones, aquel espíritu inventor e influjo constante que hemos denominado su *signo heraclíteo*. Otra dirección del modernismo pictórico, consistente en una peculiar elaboración de motivos populares a través del complejo sensualidad —pseudomisticismo—, desemboca en el arte de Romero de Torres, que, como ha observado con agudeza Lafuente Ferrari, constituye un notable precedente de la estética de García Lorca, otro poeta de genio bastante menos solitario de lo que se piensa y que se nutre abundantemente de aportaciones hechas por el espíritu de la generación del 98 y por la revolución modernista.

Pero, sobre todo, el modernismo pictórico tiene su más patente importancia en un grupo de artistas catalanes dentro del cual militaba con fervor un joven que entonces firmaba sus obras con el nombre de Pablo Ruiz, y que más tarde sustituiría este apellido paterno y vulgar de Ruiz por el materno y menos común de Picasso. Sobre el modernismo pictórico en Cataluña se están empezando a hacer estudios muy esclarecedores que revelan un especial clima de agudización producida en aquella región por la estética modernista, especial-

mente en círculos barceloneses. Picasso militó, efectivamente, en ese grupo, del que fueron alma Ramón Casas, Rusiñol, Utrillo, Junyent y Casagemas. El arte de Santiago Rusiñol, por ejemplo, constituye una muestra típica de la estética modernista. Ya por temperamento y por su condición de pintor y escritor, Santiago Rusiñol estaba predestinado a percibir antes que nadie los nuevos afanes. Su obra primera no fué el paisaje, sino la figura, y aquellas exquisitas y enfermizas concepciones de su juventud de hombre bohemio y morfinómano son en España las primeras versiones plásticas de la sensibilidad modernista. Después, halla definitivamente su género; será el pintor de los jardines españoles: son jardines melancólicos y abandonados, nostálgicos, llenos de susurros poéticos, de cisnes rubenianos, ligeramente escenográficos, llenos de lastre literario que complació infinitamente a los poetas modernistas. Sirvan de muestra estos versos de uno de los poetas del modernismo, Eduardo Marquina, como comentario de la pintura de Rusiñol:

“Silenciosos caminos, soñolientas arcadas
Inmóviles estanques y ventanas cerradas.”

Este modernismo, que en Barcelona llevará a la arquitectura neogótica o a las extrañas creaciones de Gaudí, tenía en realidad elementos muy complejos. El análisis realizado por José Pla, agudo comentador de la vida artística catalana, arroja estos ingredientes: pre-rrafaelismo, wagnerismo, intimismo, decorativismo, ibsenismo, decadentismo y una difusa impregnación del pensamiento noventayochista.

Pues bien; todos estos ingredientes existen también en el arte del Picasso juvenil; y es que el modernismo no sólo nos da la clave de varios fenómenos nuevos que tienen su lecho en medio siglo de vida española, sino que a él está vinculada genéticamente la aparición de una constelación pictórica que brillará luego escandalosamente en el cielo de París. El nombre de Picasso puede simbolizar a todo el grupo formado por Juan Miró, Juan Gris y más tarde por Cossío y Dalí. Porque durante nuestro siglo se ha producido en España un caso insólito, que merece la pena de meditarse: trátase de la diáspora artística de unos cuantos artistas españoles que, será o no casualidad, pero el hecho es que ahí están encaramados en el pináculo del arte moderno. Nadie ha explicado todavía cómo nacen ni de qué clase espiritual surge esta gavilla de escandalosos. Ante ellos la crítica de arte, y especialmente la francesa, parece empeñada en ignorar eternamente un hecho biológico elemental, el de que toda criatura procede de un padre y de una madre, esto es, de una semilla fecundante y de unos jugos nutricios. Pues bien; esa semilla y esos jugos son inseparables del clima espiritual de España en los primeros años del siglo xx. A pesar de la abrumadora bibliografía ya existente sobre Picasso, mucho es todavía lo que queda por averiguar acerca de lo que llamaríamos la "prehistoria picassiana". Pero es precisamente en esa etapa naciente de su vida donde se pueden percibir unos cuantos rasgos fundamentales de su personalidad. Picasso perteneció íntegra y apasionadamente al círculo del modernismo barcelonés capitaneado por

Rusiñol, verdadero Sócrates estético de la Cataluña finisecular que ejerció en el joven Picasso una intensa fascinación. Merece la pena transcribir aquí un manifiesto publicado por el propio Rusiñol sobre el programa estético de la pintura modernista, manifiesto que, leído hoy con la perspectiva del medio siglo transcurrido, nos hace pensar en que más bien que un manifiesto hay en él una definición del arte picassiano. Dice así: "Arrancar de la vida humana no los espectáculos directos, no las frases vulgares, sino las visiones relampagueantes, desbordadas, paroxísticas. Vivir de lo anormal y lo inaudito, contar los espantos de la razón que se asoma al precipicio. Llegar a lo trágico frecuentando lo misterioso, adivinar lo ignoto. Tal es la forma estética de este arte espléndido y nebuloso, místico y sensualista, refinado y bárbaro, medieval y modernista al mismo tiempo." Pues bien, el joven Picasso no sólo aprehendió este mensaje, sino que se convierte en apóstol de la nueva estética. En 1901 se traslada a Madrid y funda allí una revista, dirigida personalmente por él y codirigida por un escritor modernista, Bartolomé Soler, con el título de *Arte Joven*. Los pocos números aparecidos de esta efímera revista tienen un valor excepcional como escaparate de las inquietudes y rebeldías del modernismo pictórico, cuya fisonomía acusa una mayor virulencia anárquica que la del modernismo poético y literario. *Arte Joven* fué una trinchera frente al realismo trivial, frente al tradicionalismo y la Academia, y un febril laboratorio de la invención artística. Por entonces el dibujo de Picasso, ya portentoso y notablemente influenciado por el de

su colega del modernismo catalán Ramón Casas, rendía culto a un tipo de belleza plástica enfermiza y sutil puesta en circulación por Rusiñol. Hay un juicio coetáneo sobre el pintor Picasso, formulado por otro de los pintores más representativos de aquella hora, el paisajista Joaquín Mir, que decide, a mi juicio, una de las dimensiones fundamentales del temperamento de Picasso; dice así: "Picasso no ve nada del natural, sino sólo a través de las representaciones de los objetos hechas por otros artistas." Los años transcurridos por Picasso en Barcelona y en Madrid constituyen, por sí solos, una vertiginosa galopada por la historia del arte en búsqueda inquieta: hubo un Picasso gotizante, un Picasso helenizante y un Picasso barroco. Después viene el Picasso sinfónico de la época azul: azul, el color amado por el modernismo, consagrado por el pontífice Rubén Darío y maravillosamente apto para toda evocación modernista y evanescente, para la evasión irreal y misticadora. Por no tener en cuenta estos antecedentes, Jung ha tenido que forjar una teoría extravagante sobre la época azul de Picasso, considerándola psicoanalíticamente como una manifestación esquifoide de la "Katóbaxis eis antron" o descenso a los infiernos, ya que el color azul, dice Jung, es el color de Tuat, el mundo infernal egipcio. ¡Cuánto más hubieran adelantado Jung, Cristian Zervos y en general todos los exégetas modernos del enigma picassiano si en vez de acudir a estas teorizaciones abstrusas hubieran prestado atención a la formación espiritual y al ambiente estético en que se formó aquel hombre inquieto y receptivo que, antes de

transformarse en Pablo Picasso, se llamaba sencillamente Pablo Ruiz! La historia posterior del Picasso universal, sus exploraciones incesantes en nuevos orbes expresivos, su tránsito de la época azul a la época negra y de ésta al abstractismo cubista, y del cubismo a un nuevo clasicismo, en fin, toda la desconcertante variedad de sus mensajes sólo son nuevos desarrollos de una interna mecánica del modernismo, que por propia ley psicogenética, nació bajo el signo de una incesante evolución que le obligaba a ser cada día distinto de sí mismo, girando constantemente en el lecho de su propio fluir. Y aquí radica esencialmente la vocación modernista de Picasso y la clave de su permanente fidelidad al destino errátil y zigzagueante de ese movimiento; por eso cuando afirmamos la filiación modernista del famoso pintor no tratamos de atarlo concretamente a una determinada estética modernista fija e inmutable —que tampoco la hubo—, sino de aprehender el principio dinámico y la generatriz de toda la órbita estética recorrida por él, órbita que ya estaba prefigurada en sus primeros pasos de apóstol modernista. Incardinar, pues, a Picasso dentro del modernismo, no significa recortar o domesticar sus ulteriores vuelos, sino algo más sutil y más profundo: aquello que expresan ciertas pinturas paleolíticas al representar al hombre vagando libre por el mundo, pero ligado por el cordón umbilical a su madre lejana. Lejano y todo, el modernismo ha sido la matriz plasmadora del genio de Picasso. Las mismas constelaciones que ha recorrido la poesía desde el modernismo de Rubén hasta el epigonal modernismo del ultraísmo y el

cubismo poético presiden el giro del zodiaco picassiano.

Es hora de poner término a esta dispar excursión por la ancha provincia del modernismo, que más que provincia aparece ahora a nuestros ojos como un verdadero continente, sólo superficialmente explorado. Y es hora de cumplir el tercero y último de los objetivos de esta lección, a saber: el de esbozar una última comprensión del modernismo desde la perspectiva de nuestro tiempo.

El modernismo español, que como título y denominación fué aplicado por un error, ya que los modernistas españoles nada tienen que ver, en cuanto tales, con los modernistas del modernismo europeo, es, sin embargo, exacto en un sentido más genérico y profundo, por cuanto que sus secuaces, que no sólo son poetas, sino también pensadores y artistas de diversas tendencias, coincidían en propugnar múltiplemente toda una gama de innovaciones heterogéneas pero incesantes, frente a la monótona fijeza del tradicionalista casticismo circundante. De ahí la inadecuación de restringir el contenido del modernismo al ámbito literario, y también la imposibilidad de considerarlo como un *corpus* compacto de doctrina. No fué una ideología, sino una actitud, ni fué un proyecto, sino el resultado de una crisis. Una crisis que venía gestándose por lo menos desde el siglo XVIII en la conciencia española, un creciente desequilibrio y tensión entre los dos polos objetivos de la misma continuidad cultural, a saber: tradición e innovación, fidelidad y originalidad. En este sentido el modernismo fué una actitud mucho más extremosa que la

de la generación del 98, la cual al fin y al cabo se nos presenta, cada día más claramente, como un movimiento mucho más enraizado en la tradición y vocado a la fidelidad del propio ser histórico. En todo caso, tanto el modernismo como el 98 como —incluso— el espíritu del krausismo de Giner de los Ríos y sus derivaciones pedagógicas, son diversas emergencias de una idéntica crisis, de un viejo conflicto entre perduración tradicional y proyección hacia el futuro. Son, en definitiva, las dos Españas, tradicional y conservadora una, innovadora y progresista la otra, que Menéndez Pidal ha tipificado recientemente en el más importante de todos sus estudios, pero que antes aún fué intuída por un poeta —precisamente por un gran poeta del modernismo, Manuel Machado—, en aquella copla que dice:

 Españolito que vienes
 Al mundo, te guarde Dios;
 Una de las dos Españas
 Ha de helarte el corazón.

Estamos ya lejos, aunque en cierto otro sentido cerca todavía, de aquella crisis modernista. Lejos, porque hace ya tiempo que algunos de sus mensajes más valiosos, y en especial la revolución que produjo en el lenguaje poético y en la prosa misma, han adquirido carta de naturaleza en la expresión española. Lejos, también, porque no pocas de sus invenciones más extremosas y deshumanizadas han sido abandonadas y superadas ya. Y cerca, a su vez, por otras dos razones diversas, esto es, por la persistencia vital de no pocos de

los hijos más representativos de aquella generación, y porque, al fin y al cabo, el eje psicológico que operaba en el modernismo, a saber, su afán de no desertar del propio tiempo, su hiperestésico sentido de la exigencia renovadora que es base de la auténtica creación, se ha incorporado ya en las mejores mentes de la España contemporánea, como necesario contrapeso de los opuestos extremismos del casticismo ibérico.

Y en esto consiste precisamente, a nuestro parecer, el fruto mejor y más duradero del logos modernista, en haberse conjugado complementariamente con la poderosa entraña ética que caracteriza a la cultura española de todos los tiempos. A pesar de sus valiosas aportaciones a esta cultura, el espíritu modernista ha podido significar, y de hecho significó en algunos momentos de su evolución, una grave escisión espiritual, cuando exasperó el dilema tradición-innovación en términos de antítesis violenta. La solución, entonces y siempre, radicaba en concebirlos como síntesis, y en conjugarlos armónicamente. La voluntad de una tal síntesis armónica es hoy día uno de los afanes más preclaros —y al mismo tiempo, reconozcámoslo, más difíciles— que operan en la conciencia de las más lúcidas mentes españolas de esta etapa presente. Etapa que ha sido denominada por alguien de “los nietos del 98”, y que es también, en algún modo, de los nietos del modernismo.

Roma, primavera de 1951.

ANÉCDOTA SOBRE ORTEGA
Y LA MITOLOGÍA

DESDE hace años el nombre de Ortega viene resonando en una zona del humano saber poco o nada visitada por el intelecto español: la ciencia mitológica. Esto a primera vista resulta extraño, porque al viejo desinterés de los nuestros por el ingente mundo de la Mitología se añade lo siguiente: que el propio Ortega apenas si se ha ocupado de ella en forma extensa y deliberada. Más aún: el pasaje orteguiano que se está haciendo clásico entre estudiosos de Mitología ni siquiera alude expresamente al mito. Y uno tiene la impresión de que si al propio autor le preguntasen dónde ha escrito él sobre el mito algo capaz de ser explanado y aferrado con avidez por los especialistas, no lo acertaría. Acaso "a posteriori" tenga noticia de ello: pero de antemano y con sólo sus propios libros delante probablemente quedaría perplejo si hubiera de mostrar la media página predestinada a suscitar, como veremos que ha ocurrido, nada menos que un golpe de luz central sobre la consistencia y la función del mito.

Y es el caso que la idea orteguiana parece cosa de nada y casi se limita a metaforizar sobre el hombre antiguo comparándolo... ¿ con quién? Sencilla y castizamente, con Lagartijo cuando entraba a matar y con el buzo zambullido en la escafandra. Quizá es inevitable que ciertos hombres sesudos sonrían ante esta clase de imágenes con gesto conmisericordioso y superior; pero cuando Ortega escribió eso en menos de media página de "La Rebelión de las masas" se estaba encarando, aunque de pasada, con uno de los problemas que más desazonaban al mitólogo, a saber: con la actitud del hombre arcaico ante el tiempo, e implícitamente con la flúida e inasible expresión de esa actitud en el mito. En poquísimas líneas Ortega aborda allí resueltamente la manera de estar radicado el hombre antiguo en el tiempo y su tenaz vivencia de las cosas desde el pretérito. "Cronismo incompleto" llama el autor esta actitud, diversa y más sutil de aquella supuesta "insensibilidad para lo temporal" atribuída tradicionalmente a los antiguos: instintiva "retrogradación" hacia el pretérito como gesto y disposición anímica frente a la actualidad. Y aquí vienen Lagartijo y el buzo: *(El hombre arcaico) vive radicado en el pretérito. Antes de hacer ahora algo da un paso atrás, como Lagartijo al tirarse a matar: busca en el pasado un modelo para la situación presente e informado por aquél se zambulle en la actualidad protegido y deformado por la escafandra ilustre. De aquí que todo su vivir es, en cierto modo, revivir.*

Bastaron estas líneas para que una mente tan avivada y atenta ante estos problemas como la de Tho-

mas Mann las hiciese suyas divulgándolas con caluroso comentario. Pero muy pronto había de ser un especialista —el estudioso actual que más libros y fatigas ha dedicado a los estudios mitológicos, Kerényi—, quien acogiese íntegramente las palabras de Ortega, enfocándolas hacia el mito como la mejor definición y aclaración de su esencia y de su función dentro de la humanidad arcaica. Kerényi ha lanzado a los cuatro vientos las imágenes orteguianas. Las ha acogido literalmente, y desde entonces sus libros y conferencias suelen glosar y orquestar con vehemencia las ideas de nuestro pensador. (El curioso lector lo puede ver en libros suyos como “Introducción al estudio científico de la Mitología”, Berna, 1946, o “La religión antigua en sus líneas fundamentales”, Amsterdam, 2. ed., 1942; y en dos conferencias suyas oídas en fechas diversas (quien esto escribe asistió a la explícita alusión gratulatoria de Kerényi al mérito de Ortega y a la insustituible lucidez de sus imágenes e ideas). La cosa es ya tan notoria que hablando del mitólogo los críticos señalan ahora en él la feliz influencia recibida del español (véase, por ejemplo, el Prefacio del profesor Brelich a la edición italiana de “Hijos del sol”, Turín, 1949). Y, sobre todo, ocurre que a estas alturas, expresa o tácitamente, los muy diversos estudiosos acampados en asedio frente al hermético fenómeno de las mitologías —psicólogos como Jung, historiadores de las religiones como Pettazzoni—, ejercitan una poliarcética de signo orteguiano.

No cabe aquí esbozar siquiera un diseño de las múltiples perspectivas que por esa vía se han abierto en

el horizonte de la mitología. Baste decir que la moderna comprensión del mito como expresión de una honda verdad tendida hacia lo vital, del mito como repertorio de "saberes" que el hombre arcaico lleva a la espalda como único bagaje para afrontar lo actual, del mito como paradigma del rito y factor de esa "vida por citas" típica del hombre antiguo, son conexiones y desarrollos que en gran parte derivan de la idea orteguiana acerca del "cronismo incompleto" del hombre antiguo, y de las ya famosas imágenes de la retrogradación del torero y de la inmersión del buzo en la escafandra que salva y al mismo tiempo deforma.

Esta fortuna de las pocas líneas del filósofo en un ámbito intelectual lejano ofrece unas cuantas reflexiones. La cosa podría quedar en pura anécdota científica más o menos ejemplar y relevante (creo que más bien más), pero podría también sugerir algo en torno al tema de la transmigración de ese polen mental que el viento de las ideas deposita allí donde puede germinar; podría, incluso, servir para ilustrar con alguna eficacia las virtualidades científicas de la pura metáfora. Mas sobre todo podría aplicarse a algunas situaciones domésticas, propias de nuestro hogar intelectual, y entre otras a la del corto nivel alcanzado por el cultivo indígena e indigenista de ciertos saberes cuyos gerentes tapiaron con obstinada cerrazón el recinto de la disciplina sin dejarla orear por las brisas pregnantas. Si varias parcelas de nuestra historia y de nuestra filología están afectadas de raquitismo, no es tanto por la falta de roturación, como suele decirse, cuanto por el escaso fertilizante que le

suministran sus colonos. Se tiene la impresión de que hay alzadas excesivas murallas entre la investigación y el pensamiento; pero sin ideas estimulantes, abandonada a sus solas tendencias, la misma investigación tiende a proliferar bajo formas reiterativas, menguadas y tópicas. Su más remoto origen consiste en la práctica de esa especie de endogamia intelectual cuya última consecuencia —lo mismo en lo espiritual que en lo biológico— suele resolverse en depauperación.

En fin, la anécdota traída a colación —ahora que incluso el tema de la mitología parece haberse abordado entre nosotros—, podría contener la invitación a una útil especie de exogamia que, al fin y al cabo, ni siquiera exige grandes peregrinaciones más allá del término municipal de nuestro propio pensamiento científico.

Roma, noviembre de 1953.

EL SACERDOTE EN LA NOVELA,
O LA NIVELACIÓN DE LO SAGRADO

EL sacerdote como protagonista de la novela obsesiona ahora a la literatura europea. Es un hecho notorio y se impone con sólo recordar nombres tan significativos como los de Bernanos, Coccioni, Marshall, Greene, Beatriz Beck o Gilbert Cesbrom.

Con tal intensidad esto no había ocurrido nunca en la literatura. Pero lo que llama la atención no es sólo la cuantía del fenómeno, sino sus caracteres, su signo y su cualidad. Antaño, cuando el hombre consagrado a Dios aparecía en la literatura, solía tratarse de una figura secundaria y más bien anecdótica. Podía estar sentido con respeto o con sorna, con afecto o con odio anticlerical: mas en todo caso era tratado siempre un poco desde lejos, sin confundirlo con la turba de los restantes personajes, distinto siempre, siempre "otro"; lo que es igual, algo "hierático", es decir, como individuo liberalmente "consagrado" y arcano. Por eso se evitaba penetrar en su más íntimo reducto espiritual. Incluso ins-

conscientemente, e incluso los enemigos del sacerdote, rendían así un implícito homenaje a su misteriosa intocabilidad, vestigio último del natural tributo que lo profano pagó siempre a lo sacral.

Ahora, en cambio, el sacerdote ha sido llevado al centro de la literatura. No interesa su anécdota, sino su recóndita intimidad. No es objeto de trato primordialmente pugnaz o afectuoso, sino de tratamiento aséptico, total e inquiridor. Estamos asistiendo a la instalación en los escaparates literarios del cura como espectáculo. Es la más arcana intimidad del hombre consagrado lo que ahora se desnuda, se atomiza y se aventaja: sútiles instrumentos de análisis psicológico afilados por larga práctica en la entraña del hombre concítanse en el nuevo personaje. Después de haber hurgado en el psicópata y en el genio, en el anodino y en la pecadora, la novela quiere explorar las entretelas del alma sacerdotal. Primera consecuencia: el hombre consagrado difícilmente es sentido como "el otro" si el novelista lo exhibe como uno más; la cruda luz que incide sobre él cercena algo de su misterioso prestigio sacral, incluso cuando ilumina sus prestigios humanos; le resta grados de tradicional hieratismo precisamente mientras le añade grados de seglar y ágil ciudadanía. ¿Es plausible esta manipulación del sacerdote o no? Una buena manera de no contestar a esta pregunta sería subirse a las ramas de la casuística vareando distingos y subdistingos. Por otra parte, una respuesta taxativa de aprobación o de censura tampoco parece ser lo primero que el fenómeno requiere. Todo sumado, la cosa induce a tratar, por de

pronto, de comprenderla. Y en tal sentido lo primero que cabe declarar es que el fenómeno aludido no es ni privativo de la novela ni atribuible primordialmente al literato. Como ocurre siempre, el literato ha puesto aquí menos de invención caprichosa que de vibrátil docilidad registradora ante las conmociones del tiempo. Si el traje talar cunde cada vez más en individuos e institutos religiosos, si la clausura monástica se mitiga para que la apertura social se incremente, si el sacerdote está dispuesto a cambiar el decoro catedralicio de la canonjía por un puesto en la fábrica, ello muestra que es propia de nuestro tiempo la progresiva emigración de lo sacro hacia el "plen air" de la vida. Y de hecho la manera como el sacerdote ha sido llevado a la novela implica una especie de revolución parecida a la que hizo la pintura impresionista con las cosas, sumida hasta entonces en recoletas atmósferas solemnes y doradas.

Por otra parte, es claro que el actual novelista pretende editar nuevos prestigios sacerdotales, y sería injusto regatearle ese mérito. Mas el problema es siempre el mismo: ocurre que se abandona una cota más excelsa por otra más inmediata. Ahora bien, el fenómeno no acaba en una mera sustitución de posiciones, sino que implica, y esto es lo verdaderamente importante, una nivelación: la nivelación entre lo sagrado y lo profano.

¿Cómo, porque la literatura y la vida de hoy coinciden en esa actitud nivelatoria? Creo no hallar sino una respuesta: por causa de la estructural irreligiosidad de nuestro tiempo.

Como esta frase enuncia una realidad más grave

de lo que parece, habrá que insistir en que lo irreligioso de estos casos no empieza ni acaba en el novelista, que por el contrario más bien pretende realizar una nueva edificación. Pero aquí está lo grave y lo sintomático: incluso para la tarea edificante tiene que instalarse en la irreligiosidad; tiene que disimular en su protagonista toda la jerarquía del consagrado, tiene que manipularlo "como si" no estuviese transfigurado por obra del sacramento; tiene, en fin, que colocar al sacerdote en un campo focal igualatorio, tratándole como uno más entre los miembros de la sociedad atenazada en todos sus estamentos por los mismos nudos existenciales. Pero esto sólo puede ocurrir cuando se vive sumido en un ambiente tan potente, tan funcional, tan estructuralmente irreligioso que dicta sus propios supuestos incluso al hombre religioso. No se olvide que el supuesto de la nivelación entre lo sacro y lo profano es la célula madre de la irreligiosidad.

En tal sentido ese destino literario del sacerdote europeo es, en cierto modo, más penoso del que le cabe al misionero en los países de misión: ante el salvaje lo primero que el misionero debe poner de relieve es que él no es un europeo más ni un hombre más, sino que es "otro". Lo cual es una purísima verdad teológica que el salvaje sabe valorar. ¿Por qué? Porque no nivela lo sacro con lo profano. Porque entiende el lenguaje del misterio "sacerdotal" hasta en sus mínimos detalles. Porque, en fin, posee más sensibilidad que el actual europeo para captar los efluvios de la "hierarchia", la unción del sacramento y hasta el orden de Melquisedec. Sensibilidad

que se evidencia en todos los contactos del salvaje con el sacerdote, sin excluir el eventual contacto homicida. Ocurre como en el regicidio —sacerdocio y realeza fueron antaño una misma cosa—, fenómeno que a la postre demuestra la vigencia social de la idea monárquica: si hace pocos años en Jordania se asesinaba al rey mientras en Francia se permitía la libre e inocua entrada del Pretendiente es que en definitiva el árabe es más monárquico que el francés.

Todo ello muestra la honda verdad de aquello que Zubiri escribió, hace ya casi veinte años, de que el problema religioso de hoy consiste no en un problema de confesiones, sino en el problema religión-irreligión. El hombre confuciano y el totemista pueden estar más cerca del cristianismo que el hombre moderno, tanto si veneran al sacerdote como si lo martirizan. En cambio lo que da la medida de la irreligiosidad contemporánea es no sólo que en Europa al sacerdote se le haya llegado a tratar como a uno más, sino esto otro: *que se le pueda llegar a maltratar sin incurrir siquiera en sacrilegio*; porque se le percibe apeado de su sacralidad: los gendarmes franceses que han golpeado a sacerdotes-obreros confundidos en una manifestación no golpeaban a ministros de Dios sino a huelguistas. Ello quiere decir que el proceso de nivelación de lo sagrado es tan tremendo que hasta el propio martirio tiende a resolverse en acto civil y que el Sindicalismo empieza a registrar como propias unas actas que antaño pertenecían al Martirologio.

En esto consiste esa que antes llamaba estructural

irreligiosidad de nuestro tiempo, la cual ha provocado una inexorable nivelación del hombre consagrado diluyéndolo en el "plen air" de la vida. Convertido en un personaje más, como el genio, el anodino, el héroe o la pecadora, la novela lo ha fijado inevitablemente con rasgos que aún sublimándole no le consienten seguir siendo, como fué siempre, "el otro"...

Roma, enero de 1954.

LA RELIGIÓN DE LOS PADRES

ENTRE las cosas extrañas ocurridas en la última guerra hubo una que afectó en cierto modo a la historia de las religiones. Se trata de la derrota del Japón y de la consiguiente ocupación del país por los norteamericanos: la bomba atómica caída desde el cielo sobre el suelo japonés pareció producir entonces un efecto más extraordinario que la volatilización de una ciudad o la transformación topográfica de una región: creyóse —especialmente por parte del vencedor— haberse desintegrado también la pertinaz fusión en el alma japonesa de una religión, el Sintoísmo, y la nación misma.

Y de hecho lo que ocurrió entonces en las islas nipónicas fué una catástrofe que afectaba tanto a la nacionalidad como a la religión. País jamás conquistado anteriormente, la mayor perplejidad no fué, para muchos japoneses, la pérdida de autonomía acarreada por la ocupación, sino la tremenda perturbación teológica de las conciencias sintoístas. Es preciso tener presente lo que representa el Sintoísmo para percatarse de la gran con-

vulsión espiritual que hubo de significar en el Japón el azar bélico de la derrota.

El tipo de *religión nacional*, tipo inexistente ya en el mundo, ha perdurado hasta nuestros días gracias a esa "rara avis" religiosa que es el Sintoísmo. Se trata de una religión parecida a las de nuestro mundo antiguo —la babilonia, la egipcia, la griega, y la romana— conservada por un milagro de arcaísmo hasta nuestros días, paradoja de fósil viviente. Al igual que las religiones recién citadas el Sintoísmo es una religión politeísta y naturalística: la persistencia en ella de dioses como Amaterasu o Izanami significa algo parecido a la inimaginable perduración en nuestro occidente de antiguos dioses como Marduk, Osiris, Zeus o Marte.

Pero lo esencial en este tipo de religión es el hecho de que la nación y la religión son una misma cosa, y, por lo tanto, la historia nacional se confunde con la historia sagrada. Su misma génesis es ya un "prólogo en el cielo": los orígenes del país y los orígenes de la religión se identifican. El propio territorio nacional —las 8 islas— nacieron por obra de los dioses; su primer poblador, Ninigi, descendiente directo de la diosa del Sol, arribó a las islas por el puente del arco iris hace exactamente 2.614 años y fundó la dinastía reinante, cuyo cientovigésimotercer sucesor en línea recta es Hiro-Hito. Cuando Hiro-Hito fué consagrado se le confirió ritualmente el mismo espejo, la misma espada y el mismo collar de perlas que su divino abuelo Ninigi recibiera de la diosa del Sol apenas se apeó del arco iris. Por eso el día en que el cielo y la tierra patrias recibieron la

atómica y la pisada del general Mac Arthur quedaron funestados en el Japón, simultáneamente, los anales históricos y las teogonías.

El cataclismo religioso hubiera sido mayor si el divino Hiro-Hito, ante cuya presencia se doblaban todas las rodillas sintoístas, hubiera acabado como aquellos otros vencidos occidentales juzgados en Nuremberg. No fué así; los triunfadores se limitaron a democratizar dulcemente la vida del "Sublime" o "Hijo del Cielo" —así se llama ritualmente el Emperador—; le sugirieron, por ejemplo, exhibirse ante los devotos en el fútbol y en parajes de análoga dudosa sacralidad, para ir poco a poco reeducando a los japoneses.

Ya es sabido lo que ocurrió en seguida. La vertiginosa política de estos años y el tratado de paz con el Japón han obligado a los americanos a evacuar las islas y a interrumpir su pedagógica tutela, con lo cual las rodillas sintoístas han vuelto a doblarse automáticamente ante el Sublime.

Así pues, se ha frustrado aquella "reeducción política": la cual, aun cuando se pudiera lícitamente llamar reeducación no cabría, en todo caso, adjetivarse de política, pues incidía de lleno en otra esfera, la esfera religiosa, por cuyo centro no pasa la pedagogía sino esa otra grave cosa llamada conversión.

Pero antes de ser un problema para los ocupantes esta identificación entre nación y religión venía siéndolo también para el propio Japón. La nación más progresiva y occidentalizada de Asia resultaba fundida, y en cierto modo confundida, con una religión tipológicamente an-

tigua y claramente anacrónica. En un pueblo con ambiciones de modernidad, como el Japón, una tal superposición ha sido fuente de grandes desazones y paradojas. De desazones, porque no se pudo tirar por la borda una religión que se identificaba con la nación como el esqueleto con el cuerpo. De paradojas, porque la solución adoptada por la famosa Constitución del 1899, todavía vigente, no tuvo más remedio que proclamar, para evitar males mayores, esta estupefaciente declaración oficial: que el Sintoísmo no era una religión, sino un deber cívico y nacional que obligaba a todos los japoneses por el hecho de ser japoneses.

Esta extraña "degradación" oficial del Sintoísmo como religión fué, como es de suponer, bastante falaz; una gran parte del pueblo siguió practicando los ritos sintoístas sintiéndolos como los había sentido siempre, esto es desde las entretelas religiosas, y un conocido estudioso indígena, Kato Genchi, profesor de Historia de las Religiones de la Universidad de Tokio, escribió un libro famoso demostrando hasta la saciedad que, pese a todo, el Sintoísmo era y seguía siendo una típica e insobornable religión.

El pueblo y los estudiosos tenían razón, pues negar al Sintoísmo el carácter de religión resultaba tan absurdo como decir que la religión romana o la egipcia no lo eran. Pero los gobernantes, por su parte, tenían también razón en querer buscar la manera de que el país, en el que se profesan además otras religiones mucha más elevadas y actuales, como el Budismo, no se convirtiera en una insufrible tiranía teocrática, y en no

querer perder espiritualmente como ciudadanos a quienes habían perdido ya o perderían como prosélitos.

A poca sensibilidad que se tenga para la problemática religiosa se percibe que este género de conflictos es grave. Pero es grave ante todo aquella extremada con-substanciación de que derivan, y lo es principalmente para la religión. Desde un punto de vista religioso la suerte que le ha cabido al Sintoísmo es la más triste suerte que a una religión puede caberle, peor aún que su desaparición misma: la de haber llegado a ser degradada de su carácter mismo de religión por los propios secuaces y el tener que perdurar bajo una forma degenerativa.

Pero lo cierto es que en el fondo quienes declararon el Sintoísmo una "no religión" no son los verdaderamente responsables, sino los meros agentes materiales de una insoslayable némesis histórica. En fin de cuentas el propio Sintoísmo había incubado secularmente en su seno, como toda religión nacional, el implacable morbo que puede llegar a devorar a las religiones patrias, por el que acaban siendo más *patrias* que *religiones*. El Sintoísmo era, casi por definición, una religión patria, en el sentido literal y formal de ser "la religión de los padres".

Pero una religión no subsiste religiosamente por *haber sido* siempre la religión de los padres sino por *poder ser* siempre la religión de los hijos, esto es, por ser sentida y vivida auténtica y primordialmente como religión, es decir, como sistema de instancias supra-históricas y supra-nacionales que inervan la vida actual del ser humano haciéndola dar pasos adelante, más bien

que hacia atrás. No basta que sea ritualismo patrio, virtud histórico-nacional y herencia venerable. No basta que resulte inextirpable por medio de la atómica y de la pisada de una tropa extranjera. Hace falta también que sea inasequible a la interna anquilosis y a esa implícita degradación en que tiende a incurrir sin darse cuenta el ánimo arcaísta cuando abusa de la pátina que hace aparecer a la religión como una cosa más institucional y añeja que vivaz, esto es, como la antonomásica religión de los padres.

Roma, febrero de 1954.

VUELTA A LAS COSAS

UNA convicción arraigada en no pocos españoles es ésta: que los extranjeros están afectados de una especial propensión a no entendernos a los españoles.

Vamos a suponer que así ocurre, en efecto. ¿Cuál deberá ser entonces la reacción del español? Supongamos también que entonces el español, en vez de encaramarse en un altivo narcisismo de eterno incomprendido, se digne condescender con los hechos en esa forma mental de la condescendencia que consiste en preguntarse su por qué, y se avenga a investigar la causa de la incomprensión que suscita. Entonces el español encontrará no una, sino cien causas, pasadas y presentes, políticas o religiosas, éticas o intelectuales, que expliquen la incomprensión ajena como un déficit estimativo de los otros frente a la entidad propia.

Lo cual en muchos casos es verdad, pero no toda la verdad. A nuestro hipotético español inquiridor difícilmente se le ocurrirá pensar que otra de las causas por las que no le entienden pueda consistir, pura y simplemente, en que él mismo se expresa en forma extraña e

inadecuada, y que a veces es su mismo lenguaje lo que le hace poco o nada inteligible. Acaso merezca la pena reflexionar sobre si ciertas tendencias de nuestro lenguaje actual no adolecerán de una ineptia expresiva que oscurece todavía más la, por otra parte, no lúcida ni fácil comprensión de que suelen ser objeto nuestras cosas.

Desde hace algunos años prospera entre nosotros un lenguaje al que rinden tributo escritores y peroradores desde la revista, el periódico y el discurso. Ese lenguaje, distinto e irreductible al que hoy día se usa por el mundo, es, ante todo, distinto no por la doctrina que contenga, sino por los moldes y supuestos que configuran su manera expresiva. Porque es el caso que existe hoy día una "manera" española de expresarse, esto es, de emitir nuestros puntos de vista sobre las cosas; pero lo sensacional de esta manera es que tiende, precisamente, a substituir las cosas mismas por ciertas cifras, símbolos y valores convenidos que hemos otorgado domésticamente a las cosas, reemplazando el trato directo con ellas por el trato y comercio con sus espectros y abstracciones. En la revista, el periódico y el discurso florece así una gama expresiva, que consiste en manejar las realidades patrias según procedimientos que conspiran a substituir el dato objetivo por el filosofema; la actualidad, por el símbolo histórico; la realidad, por el emblema, y el raciocinio, por la metáfora. Todas, sumadas estas transposiciones han producido un vago idealismo de lo hispánico, que ha interpuesto densas cortinas de niebla lírica entre nosotros y las cosas, haciéndonos tener de ellas un tipo de saberes que no emergen

de ellas mismas, sino de nuestra "manera" de manejarlas. Objetos que figurarían en el inventario de las cosas más concretas y reales de un país: como el río, la ciudad, la geografía o el ciudadano, han llegado a ser manipulados en forma hasta tal punto metafórica, que lo mejor que se conoce de ellos no es su consistencia elemental, sino su mito literario.

De la tierra de Castilla, por ejemplo, se predica muchas más veces el ascetismo y la espiritualidad que su problema agrario. De un río como el Tormes salmantino hay cien escritores dispuestos a proclamar que "sus aguas desgranaban silogismos teológicos", como si tal fuera la suma virtud hidráulica de un río. Del sufrido campesino andaluz hay ya más españoles que saben con pelos y señales hasta qué raro grado alienta en él un Séneca redivivo, que los que poseen una idea aproximada de lo que efectivamente piensa, tiene, quiere y come.

Esta desproporción entre el interés por las cosas como cosas y el interés por las cosas como emblemas se ha traducido en un enrarecimiento de la expresión española, prestándole ese aire idealizante y cabalístico propio de todos los manierismos. Pero sus efectos no operan sólo en la zona de la literatura, sino en la de la educación mental del español medio, ante el cual se exhiben las cosas con fines malabarísticos, o, en el mejor de los casos, como invariables elementos de una pedagogía de lo trascendental. Pero esta pedagogía es demasiado unilateral: el educador que sólo utiliza la naranja para elucubrar sobre el sistema planetario, o sobre la idea de esfericidad, acaba por infundir al poble alumno la tácita convic-

ción de que la naranja está ahí para hablar de cualquier cosa menos de la naranja.

Desde el punto de vista expresivo, todo esto puede resumirse como un proceso de mitificación del lenguaje. Pero esa mitificación atenta contra aquella primordial cualidad suya, que es la inteligibilidad. A veces no se entiende el lenguaje español fuera de España porque, de la diáfana lengua castellana, se hace un uso parecido al que observó cierto gobernador europeo en el idioma de sus súbditos polinesios; al principio se valía de intérpretes para dialogar con los indígenas, pero viendo que así no entendía bien sus razones, decidió estudiar, no sin largas fatigas, su propia lengua. Mas aun habiéndola aprendido notó, con estupor, que seguía sin comprender gran parte de los discursos indígenas, porque estaban esmaltados de transposiciones mitológicas, en las que se utilizaban las nociones de las cosas más inmediatas —el cañaveral, el tiburón, la canoa— como elementos de otros tantos mitologemas. Finalmente pudo penetrar en la jungla mental de aquella gente, a costa de aprender también su mitología, y hasta escribió sobre ella un libro famoso. Pero entretanto había necesitado más de veinte años para saber a ciencia cierta si cuando el polinesio hablaba del tiburón le interesaba aludir a la cosa llamada tiburón.

La mitificación de nuestra lengua literaria es un fenómeno en gran parte nacido del ensayismo, que desde hace medio siglo es el principal cauce de nuestra vida intelectual, pero sobre todo ha dado pasos vertiginosos en los cuatro últimos lustros, dentro del clima idealista

del soliloquio hispánico, que, como todo soliloquio, tiende a degenerar en el enrarecimiento y en lo incomunicable. Pero quizá hay también una causa más remota y difusa, y es nuestra propensión a vaciar de las palabras su contenido real y concreto, transportándolas al plano de una irrealidad metafórica. Quien compare nuestro idioma actual con otros muy próximos lingüísticamente, como el italiano o el francés, y acaso más aún quien haya ejercitado durante años la modesta y reveladora tarea de enseñar español a esos extranjeros, se queda sorprendido del ingente número de palabras españolas, originariamente referentes a cosas, que han resultado devoradas por la metáfora, que han cortado las amarras que les ataban a la realidad y se han alistado quijotesca-mente en la andante caballería de la abstracción. Se trata, posiblemente, de una propensión connatural a la mente española, pero el proceso abstractivo ha sido también acelerado en gran parte por la corriente ensayista y oratoria de los últimos años, empeñada en hacer transmigrar a vagas esferas ideales palabras de por sí ancladas a las cosas más insobornablemente concretas e inmediatas.

Al lector extranjero de ciertas publicaciones españolas hay que explicarle muchas veces, por ejemplo, cosas como ésta: "La expresión "*gentes chatas y agarbanzadas*" que usted acaba de leer y cuyo significado se le escapa, no tiene, por de pronto, nada que ver, a pesar de lo que le digan a usted los diccionarios, con una forma de nariz y una forma alimenticia. Tampoco proviene exactamente, a pesar de su matiz peyorativo, de una es-

pecial prevención española contra las personas chatas o contra los garbanzos, que por el contrario, más bien resultan estimables en mi país por el gracejo y por las virtudes nutritivas que, respectivamente, se les atribuyen. Como puede usted observar por el contexto, esa expresión es sólo un vago dicitario que el autor del artículo arroja, no se sabe bien contra quién, con el ánimo de aludir a inexplicadas actitudes espirituales que, desdichadamente, no dice en qué consisten, pues supone que ya su feliz expresión resulta bastante definitoria e inequívoca”.

Por debajo de todas estas cuestiones, de por sí lingüísticas y literarias, se esconden, sin embargo, problemas de más fondo, y ante todo el de un olímpico desdén nuestro hacia la realidad. Creo que ese desdén nos hace un daño inmenso. La vuelta a las cosas merecería ser predicada, sobre todo a los jóvenes, como una necesaria cruzada de nuestro tiempo. Saldríamos gananciosos nosotros, nuestras cosas, nuestras tierras, nuestros ríos, nuestros campesinos andaluces y, probablemente, también el mismo Séneca.

Roma, marzo de 1954.

1954 : NUEVE SIGLOS DE CISMA

CON un gesto típicamente oriental, el de sacudirse el polvo del calzado, los embajadores de la Iglesia occidental simbolizaron, al salir de la Basílica de Santa Sofía, la ruptura entre Roma y Constantinopla. Nadie creyó entonces que ese gesto resultase trascendental, ni que el nuevo eclipse de concordia entre la Urbe y la "Segunda Roma" se hiciese crónico en el cielo del Cristianismo. Nadie sospechó que una palabra acuñada religiosamente por la Iglesia griega y trasplantada muy temprano al latín eclesiástico, la palabra "cisma", habría de resumir la futura relación entre las dos Iglesias. Y, sin embargo, la monumental carrera histórica del común vocablo se decidió entonces, hasta el punto de que el próximo mes de julio se cumplirán novecientos años, justamente, de aquella sacudida de los zapatos diplomáticos y del inexorable cisma entre Oriente y Occidente.

Es cierto que, a la hora de pensar en tales sucesos, la actitud de los embajadores del Papa León IX resulta más que comprensible. La sorda prevención antilatina,

endémica a orillas del Bósforo desde el siglo de Focio, tuvo su campeón en el entonces patriarca de Constantinopla, Miguel Cerulario. Llamaba al Occidente "región de las tinieblas", y le bastaba saber que los clérigos de Roma se afeitaban la barba para acusarlos de degeneración apostólica y de apostasía. Mediocre y ardiente, era también terco y agresivo. Del celo religioso sólo conocía las formas desenvainadas, y estaba tan persuadido de la exclusividad de su pureza como obsesionado por la presunta infidelidad de los demás. Con este personaje tenían que tratar los legados del Papa sutiles cuestiones doctrinales y jurídicas, pendientes desde antaño entre Roma y Bizancio. Naturalmente, fué imposible el diálogo con él. Los nuncios papales no lograron hacerle aparecer un instante de su abroquelada cerrazón: el heroico purpurado cabalgaba sobre su ínclita ortodoxia, empuñando el báculo pastoral como un sublime picador.

Pero al cabo de nueve siglos de cisma se olvida la figura del pastor atrabiliario y se siente una inmensa compasión por las ovejas de la Iglesia oriental, privadas desde entonces del supremo Pastor. Bastaría ese infortunio de nuestros lejanos hermanos orientales para suscitar el amor de los católicos romanos. Por añadidura, sobre la Iglesia separada de Roma se ha cebado un cruel destino histórico. Ya los turcos devoraron lo mejor de su jurisdicción, empezando por la sede de Constantinopla, y redujeron a servidumbre la hierática altivez de unas Iglesias que se llamaron a sí mismas *autocéfalas*. Incluso lo que había constituido la máxima gloria de la Iglesia bizantina, la cristianización de Rusia y la exten-

sión de la liturgia griega hasta las nevadas regiones eslavas del septentrión, no es ya más que un recuerdo. El Cristianismo oriental ha sufrido, en nuestro siglo, la terrible persecución del comunismo, y, lo que aun es peor, ha sido objeto de perversas manipulaciones al servicio de la política soviética. Su vida ha conocido todas las aflicciones de Job, las mismas externas depredaciones, la misma corporal desgarradura.

Es difícil no amarlo. Es difícil no sentirse atraído por los tesoros de religiosidad que en medio de la pertinaz calamidad conservan esos hermanos orientales: así, el viejo prestigio ritual de la lengua griega, y la dorada prestancia de su liturgia, y las arcaicas formas sacramentales, y las hondas formulaciones teológicas de la *Sofía* y el *Agapé*. Cuando un católico romano viaja por el Oriente y entra en contacto con los popes, de aspecto humilde y hablar sosegado, cuando se visitan sus monasterios tremendamente arcaicos, se tiene la impresión de estar viviendo los orígenes mismos del monacato, y nuestras más antiguas abadías parecen, comparadas con ellos, institutos modernos.

Las iglesias y conventos ortodoxos de Palestina o Siria exhalan el intenso perfume del Cristianismo oriental, y algo queda en la fisonomía de estos ministros de larga barba, recelosos y humildes como canes apaleados, que evoca el martirio secular bajo árabes y turcos. Iglesias heroicamente conservadoras, archimandritas de temple numantino, monasterios cercados por muros casi ciclópeos, en cuyo interior los versículos griegos se visiten de estremecedora música vocal. Y, sobre todo, el

ideal ascético de la *hesychía*, del imperturbable sosiego espiritual; y la oración, como sabiduría y como técnica educativa de la inteligencia. *“Es menester pronunciar lentamente, pausadamente, las palabras de la plegaria. Hay que comenzar por entonarlas en alta voz. Es necesario continuar así hasta que la inteligencia esté fortalecida en la actividad espiritual; y solamente al cabo de mucho tiempo, cuando hayas recibido espíritu de fortaleza, empezará a saber orar correctamente.”* Así escribió Gregorio el Sinaíta en su “Instrucción del hesychiasta”, libro que sigue siendo clásico en los cenobios orientales. Acogidos a la mística sabiduría de este hombre que escribió al pie del Sinaí, millares de monjes orientales pasan la vida entera aprendiendo a rezar.

Y luego, el inmóvil misterio de los iconos, patéticos como coágulos de viejo Cristianismo. No, no basta verlos en los museos o en nuestras casas de paredes asépticas: ahí se esteriliza el efluvio numinoso de esas ungidas tablas recamadas de plata y sahumadas por olores de cirio. Como las lianas en la selva, el icono es indesclosable de la vida que reina en el santuario: florece en él a docenas y a centenas, invasor de paramentos, rebelde a la simetría, pululante como una hiedra mística. Siempre iguales, siempre anónimos, confundibles los del siglo X con los del XVIII, apenas cabe llevarlos a la historia de la pintura, y pretender clasificarlos es enredarse en la botánica de la religiosidad. El icono no tiende a representar lo que nosotros llamamos una “escena” o un “momento” de historia sagrada: se conserva incontaminado de la realidad, de la historia y de cualquier

evocación espacial y temporal. No hay en él naturalismo, pero tampoco idealismo: en realidad el icono está tan empapado de sacralidad que el único "ismo" conatural a él es el de lo hierático. Por eso, en definitiva, no está hecho ante todo para los ojos, ni su función primordial es la de ser mirado: está ahí para irradiar sacralidad. Mirarlo es uno de los modos de comulgar con él, y un ciego lo puede captar espiritualmente igual que los demás. No trata de instruir al cristiano, ni de conmoverle con su lenguaje. Los iconos son mudos. Están para santificar. Por eso la taraceada superficie del icono toca y bendice la piel del nonato, el florido cuerpo de los recién casados y los miembros yertos del moribundo. Su autor no es el pintor, sino la Iglesia entera. De ahí que no se firmen, pues ¿qué necesidad tiene la Iglesia de firmar sus obras de santificación? Pintar iconos no es hacer obras de arte, y menos aún tiene nada que ver con esa ruindad denominativa que llamamos las "artes liberales". Es pura y simple ritualidad. En los conventos del Monte Athos se conserva un antiguo "Libro del pintor; toda la técnica pictórica y la estética que enseña este manual a los monjes pintores son meros corolarios de esta oración escrita en él: *Santifica e ilumina el alma de su servidor y conduce mi mano para representar dignamente tu santa imagen.*

Estos caudales de religiosidad no deberíamos sentirlos como exóticos. Los Pontífices romanos exhortan al mundo católico a pedir al Señor por las iglesias orientales. Las más finas mentes teológicas de Occidente se acercan hoy con amor intelectual al depósito de doctrina

y de vida religiosa conservado en el alma de esos cristianos infortunados. Les debemos, ante todo, como hermanos cristianos, un mínimo tributo de benevolente caridad y de abierta simpatía. Y, dado que su más grave desdicha empezó y ha continuado siendo una desdicha pastoral, quizá sea oportuno dedicarles, acomodándola a su caso, una emocionada exclamación castellana: ¡Dios, qué buenos cristianos si hubiese buen Pastor! Oído desde el Oriente, acaso este viejo verso sonase como la antífona de nuestra comprensión.

Roma, abril 1954.

POESÍA DEL TIEMPO PRECARIO

HUBO un tiempo en que la poesía depositó ramos de mirto a los pies de la ciencia. Se alistó también ella, en la comitiva del progreso, y a medida que el científico inventaba, el poeta, con gozo de neófito, vertía su entusiasmo pindárico en odas a la vacuna, al vapor, al telégrafo. Muchos inventos del siglo pasado conocieron así una aureola poética que, en cambio, ha sido negada a los del nuestro.

No será porque los antibióticos valgan menos que la vacuna. No será porque el radar o la televisión sean inferiores al telégrafo, y las máquinas de hoy a las de ayer. Es, evidentemente, que el estado de ánimo poético es ya muy otro, y que la existencia humana no ofrece aquel galopante optimismo ni aquella segura confianza. Inseguridad: ha tenido que llegar nuestro tiempo para percibir que el ser humano es, entre otras cosas, un perpetuo *animal insecurem*. Esta sensación basta para helar cualquier entusiasmo progresista, y no será el poeta moderno quien siga proveyendo de laurel la sien del *homo sapiens*. Lo mismo que las restantes artes, la poe-

sía insiste, por el contrario, más que nunca en delatar todo lo que en la existencia humana hay de precario. La vida como progreso inspira hoy muchos menos versos que la vida como precariedad; la poesía moderna es, en gran parte, la inconfundible poesía del tiempo precario.

Precario: he ahí una de tantas palabras cuyo valor ha sido oscurecido a fuerza de uso y de tópicos. Precario es algo más que “poco estable” y que “de poca duración”, como asevera el Diccionario. Es también cosa más honda de lo que el jurista entiende por precario cuando, por oposición a lo poseído en pleno derecho, lo define como “lo que se tiene sin título, por mera inadvertencia o tolerancia de su dueño”. No: una cosa es precaria por ser algo mucho más entrañable y radical: por ser la condición de aquello que mana, como del propio hontanar, de los ruegos o *preces*. El adjetivo “precario” fluye fontanalmente del sustantivo *prex* con la misma inexorable analogía que hizo de lo “gregario” un derivado de *grex*. Y este otro vocablo tampoco se aduce aquí como un mero ejemplo fortuito: la intuición sociológica de lo gregario en el hombre es base de la definición aristotélica del animal político, del ser vocado a una forma de existencia que es como el correlato humano de la grey; pues bien, una intuición religiosa del hombre hubiera podido, con idéntico derecho, definirlo como ser precario. Las plegarias, las preces, están en la base de toda existencia religada: sin ellas el hombre religioso sería tan inconcebible, por lo menos, como el hombre político sin la gregaria asociación.

Pero hay otra cosa: esas preces, exhalación de la precariedad humana, han solido ser, además de expresiones religiosas, sublimes expresiones poéticas. Y muy especialmente esto ha ocurrido en el hombre antiguo y arcaico. Ahí está el "Salterio", estremecedor libro de poesía que brota de un ánimo anegado por todas las sensaciones de la precariedad. Las más viejas literaturas orientales expresan hasta la saciedad vivencias semejantes, y la poesía de los pueblos primitivos está transida también de acentos deprecativos. Véase este emocionante poema-plegaria de los Pigmeos de la selva centro-africana: lo entonan gentes que viven en el nivel cultural más elemental existente en el mundo, representantes de un estadio casi homólogo al del paleolítico. Es una rítmica plegaria al Arco-iris, imaginado como luminoso arco de caza del Ser Supremo; concibe a ese Ser como Sumo Cazador, dueño del Arco salvador que dispersa el sombrío rebaño de las nubes, y le pide que salve al pobre Pigmeo:

¡Arco-iris, Arco-iris!

Tú que luces en lo alto, allá arriba
sobre el bosque, sobre el gran bosque
en medio de las nubes negras
cortando el cielo oscuro.

Tú, vencedor en la lucha,
has acallado el trueno que mugía,
que tan fuerte mugía
irritado contra nosotros,
entre las nubes negras,
y surcas el cielo oscuro
como un cuchillo que rasga el fruto maduro.

¡Arco-iris, Arco-iris!
 Ya huyó el trueno
 matador de los hombres.
 Como el antilope ante la pantera
 el trueno ha huído.
 Arco-iris, Arco-iris,
 poderoso arco del Cazador de arriba,
 del Cazador que sigue el rebaño de nubes
 como a manada de elefantes aterrorizados.
 Arco-iris, dale las gracias por nosotros,
 dile "¡no estés en cólera!",
 dile "¡no estés enojado!",
 dile "¡no nos mates!".
 Porque tenemos miedo, mucho miedo,
 ¡diselo, Arco-iris!

Estos pobres homúnculos ignoran hasta la agricultura, y sólo viven del arco. Pero saben ya lanzar al cielo esos versos conmovedores, esas flechas poéticas, preces literalmente *jaculatorias*. Sus versos, que desde el punto de vista histórico-cultural pertenecen a la humanidad más arcaica que se conoce, irradian no obstante una poesía tipológicamente modernísima. ¿Por qué? Entre otras cosas, porque son también versos del tiempo precario. Un poeta de hoy, un hombre de hoy, los puede sentir mucho más próximos a él que las odas a la vacuna y al telégrafo. Tampoco es un azar, dicho sea de paso, que la pintura de esos antiquísimos Pigmeos esté más cerca de la de nuestro siglo que los cuadros de Madrazo y de Moreno Carbonero.

Pero aquí no se toca sólo una cuestión estética, ni se sugiere el menor historicismo, ni se habla de unos tiempos precarios frente a otros que no lo sean. El tiem-

po, todo tiempo, es precario, porque el hombre de toda época vive inmerso en precariedad. Puede ignorarla u olvidarla, eso es todo. Tanto peor entonces para su humanidad, y por ende para su arte, y desde luego para su religiosidad. Nadie como el cristiano está en condiciones de palpar la evidencia de la precariedad humana. Ella nació con el pecado original, cuya primera consecuencia no fué sólo que el pan se coma con sudor y el parto acontezca con dolor, pues ni el dolor ni el sudor por sí mismos nos garantizan nada. Lo único que puede garantizarlo todo, como se dice muchas veces en los evangelios, es la súplica, el ruego, la petición. Por eso el hombre es precario. Nuestra deprecación se inserta así en nuestra precariedad. Con un poco de sensibilidad lingüística, los teólogos de la plegaria hubieran sacado algún partida a esta olvidada conexión que emparenta los vocablos más usados en la liturgia, como *preces* y *precor*, con la vida precaria.

Y por lo que a poesía se refiere, todo esto significa que la de nuestro tiempo, tiempo consciente de su precariedad, es, al menos potencial y tendencialmente, una poesía religiosa. Lo es en todo caso mucho más que la poesía del tiempo satisfecho, del viejo tiempo alegre y confiado. Yo diría que ha resultado ser poesía religiosa incluso la que estalló en imprecaciones en vez de resolverse en la debida y mansa deprecación. De las imprecaciones a las preces hay ya menos distancia. La imprecación suele ser una instintiva y primaria reacción del hombre que siente de pronto gravitar en la cerviz el olvidado yugo de su precariedad. Ocurre como con la

lámpara de aceite cuando empieza a quemarse en el santuario: el primer chisporroteo tiene algo de sacrílega detonación; después viene la suave y fiel deprecación que asciende de la llama holocausta. Es la mejor sublimación de un tiempo que, en medio de todos sus progresos, se reconoce, como el Pigmeo en medio de la selva, precario.

Roma, mayo de 1954.

ANÉCDOTA DE UNA AUTO-
CRÍTICA EJEMPLAR

SE está divulgando ahora, en la edición original y en traducciones, un libro póstumo de Lévy Bruhl que, aparte de su específico valor científico, trae como aureola un tipo de ejemplaridad intelectual ciertamente conmovedora: la del estudioso que en su pasión por la verdad no ha vacilado en sacrificar gran parte del propio éxito y de la gloria obtenidos a lo largo de toda una vida de estudioso posponiéndolos a la humilde objetividad de los hechos.

La historia espiritual de ese libro no es fácil de contar, y hasta difícil ha sido para los editores ponerle un título. Si se ha optado por el de "Carnets" es porque los manuscritos póstumos de Lévy Bruhl fueron hallados, después de su muerte, en unos vulgares cuadernos, esos cuadernos con cubierta de hule y a páginas rayadas que usan los escolares. En ellos Lévy Bruhl venía anotando desde hacía años, implacablemente, todas las objeciones que él mismo vislumbraba contra las propias

teorías, que le habían hecho famoso en el mundo. Resulta, pues, que mientras sus libros sobre el alma de los primitivos, sobre las funciones mentales de las sociedades inferiores y sobre el mecanismo ideativo de los no civilizados iban por la 12.^a ó 15.^a edición, Lévy Bruhl sometía a una secreta autocrítica, apasionadamente fría, sus propias teorías acerca del prelogismo y de la "ley de la participación". Cuentan que durante años la venerable figura del estudioso fué en París familiar a los paseantes del Bois de Boulogne. Por allí solía deambular el famoso profesor de la Sorbona; cuaderno en mano, a veces se detenía unos momentos, escribía unas líneas y seguía caminando. El fruto de esos paseos meditabundos es el libro citado.

Un libro que en realidad no es un libro, o por lo menos no lo es al estilo de los restantes suyos, construídísimos y meticulosos, sino un ancho manojo de ideas sueltas y precisas sobre la temática que le subyugó durante cuarenta años. Libró, por esto, menos fácil de leer sin alguna familiaridad con los problemas sobre la mentalidad primitiva, ventilados en sus obras anteriores: aquellas obras que en la Europa que va desde principios de siglo hasta la segunda guerra mundial produjeron una impresión, una sorpresa y hasta en cierto sentido, un escándalo, parecidos a los que en terreno distinto había suscitado otro europeo de su misma raza, Sigmundo Freud.

Refinadamente culto, preciso, sobrio de verbo y de modales Luciano Lévy Bruhl dejó un recuerdo inolvidable en cuantos le trataron. De alta estatura, sin las

gafas endémicamente profesorales, con el mentón poblado de leve barba en punta, su imagen fué la clásica del profesor francés, con el aditamento fisonómico racial de la nariz curva y algo carnosa y esa vaga melancolía que irradian los ojos israelitas, pequeños y vivaces. Había nacido en la segunda mitad del ochocientos, y antes de acabar el siglo era ya profesor de Historia de la Filosofía en la Sorbona. El más famoso de sus trabajos filosóficos, un libro sobre la moral y la ciencia de las costumbres, publicado en 1903, iba a significar el secreto punto de arranque de un gran viraje intelectual, que le trasladaría a una zona de intereses distinta, permitiéndole el descubrimiento del continente científico al que en lo sucesivo consagraría su atención: el de la mentalidad del hombre primitivo. Una insaciable necesidad de búsqueda y de evidencia le empujaba a estudiar más de cerca las cosas humanas, en los estadios dotados de la máxima originalidad, dando un salto atrás por encima de los eternos y consabidos griegos y engolfándose en el mundo de las formas culturales propias de la Etnología.

Descender de las sublimes alturas de la Filosofía a los rudos parajes del saber etnológico no había constituido en verdad, desde Aristóteles acá, una aventura tradicionalmente fascinante para las testas filosóficas. Lévy Bruhl realizó ese “descenso al antro”, y se topó con una veta científica de primerísima magnitud: el problema de la estructura mental del primitivo frente a la del civilizado. Así nacieron, después de siete años de silencio científico y de densa meditación, la media docena de

libros suyos que, a partir de 1910, estaban destinados a obtener uno de los más grandes éxitos de originalidad registrados en la primera mitad de nuestro siglo.

Hoy día, después de más de cuatro decenios de reflexión sobre el tema descubierto y ventilado por él, y después de la crítica a que algunos otros estudiosos, pero sobre todo él mismo, han sometido sus teorías sobre el prelogismo como estadio mental de una humanidad diversa de la actual, es demasiado fácil percibir los excesos interpretativos de sus obras primeras. No cabe ya aceptar la existencia de aquel foso aparentemente irreductible entre la mentalidad lógica del civilizado y la prelógica del primitivo, ni entre nuestro principio de identidad y la "ley de la participación" como categoría mental del pensamiento del no civilizado. Todo esto, que fué la principal construcción intelectual de Lévy Bruhl y que durante más de tres decenios ha subyugado a muchos y ha inquietado a todos —a todos, naturalmente, los capaces de inquietarse intelectualmente por algo— todo esto el propio Lévy Bruhl lo ha demolido con más lúcida precisión que nadie, con el máximo despegue personal hacia la obra de su vida. Leyendo estos "Carnets" en los que el discurso obtiene una límpida objetividad despersonalizada se tiene la impresión de asistir a uno de los más heroicos y puros espectáculos a que puede dar lugar la humana inteligencia.

Actitudes así constituyen una de las glorias más firmes de esta Europa creadora de ciencia. Ejemplos como el suyo merecerán ser evocados en todo tiempo y lugar, y especialmente en tiempos y lugares demasiado pro-

pensos a anteponer el yo intelectual a la objetividad, y el orgullo disfrazado de fidelidad a la auténtica fidelidad intelectual. La ciencia se venga siempre de los personalismos que la nublan a ella y es capaz, en cambio, de alumbrar luz en el hombre mentalmente desinteresado haciendo luminosos y fértiles hasta sus mismos errores. Este ha sido en gran parte el caso del premio de Lévy Bruhl. De sus mismas equivocaciones han nacido sugerencias precisas sobre unos cuantos temas del más urgente interés humano y humanístico, que afectan no a una ciencia, sino a todo un racimo de ciencias: problemas sobre el mito y sobre la magia, cuestiones acerca de la contextura íntima de muchos fenómenos sociales, éticos y hasta lingüísticos que hoy están en el centro de la Psicología y de la Historia de las Religiones, de la Sociología y de la Etnología, no habrían obtenido, sin la contribución de Lévy Bruhl, el grado de rigor y de madurez que hoy poseen.

Por eso los estudiosos de muy diversas latitudes científicas han acogido esa obra póstuma de Lévy Bruhl con la misma avidez que mostraron ante sus libros anteriores. Saben que este su último y aparente destejer lo ya tejido no es un yerto paso hacia atrás. En la ciencia, como en el afán nocturno de Penélope, el destejer suele ser una forma positiva de industriiosidad espiritual y puede estar inspirada, además, por un semejante y recatadísimo sentido de la fidelidad. Entre otras muchas cosas lo que distingue al verdadero científico del falso es la conciencia de que su relación con el saber tiene algo de eso que los antiguos denominaban "nupcia sacra".

Los profesionales de la refutación quizá no consideren envidiable la aventura del hombre que empleó los supremos años de su vida científica en auto-refutarse. Los que tienden a usar de la verdad y de la ciencia como de una cabalgadura destinada a conferirles prestigios de un vano orden ecuestre tampoco percibirán como glorioso ese abnegado pie a tierra que ha sido el caminar de Lévy Bruhl. Y, sin embargo, andaduras como la suya son las que mejor pueden acercar a un estudioso a los cielos del saber verdadero. Cielos que no se conquistan con las torpes alas de los Icaros presuntuosos, cuyo inexorable destino es jalonar el campo del saber con sus cuerpos maltrechos por la caída inepta. Porque hasta en la caída, como en la ascensión, se dan grados, clases y jerarquías. El caso de Lévy Bruhl ha demostrado hasta qué punto tanto la una como la otra, tanto el error sufrido como la verdad poseída, pueden ser una ejemplar corona del hombre que se dá, con puro y objetivo desinterés, al arduo menester de tejer el inacabable tejido de la ciencia.

Roma, junio de 1954.

REFLEXIONES SOBRE LO TELÚRICO

BASTA asomarse al panorama del pensamiento hispano americano de los últimos años para advertir con qué frecuencia se apela a las virtudes de "lo telúrico". A través de la obra de numerosos ensayistas, se tiene la impresión de que toda una teoría de la cultura hispanoamericana pretende fundarse sobre ese concepto, erigiéndolo en algo así como un principio diferenciador, como un factor potente y arcano en los dominios de la vida espiritual del continente nuevo. Y, sobre todo, como un germen bravío capaz de alumbrar formas de cultura inéditas e insospechables en el domesticado y viejo continente.

Cabría preguntarse desde cuándo y cómo esas apelaciones al telurismo han comenzado a hacer mella en la meditación culturalista hispanoamericana; por qué esa preocupación se advierte en el pensamiento de la América meridional y no, en cambio, en la septentrional (de cuya naturaleza física habría motivos para esperar influjos análogos); a qué se debe, en fin, esa aguda conciencia de lo telúrico, que tanto aflora en la reflexión

hispanoamericana. No creo que ello sea, ante todo, un resultado adquirido a través del análisis de las culturas históricas antiguas o modernas que surgieron allí. Por el contrario, cuando se apela a lo telúrico, suele hacerse en función más bien del futuro que del pasado, más bien como prenda y garantía del porvenir cultural que como cifra o resumen del pretérito.

No parece aventurado decir que una respuesta a estos interrogantes brota, en gran parte, del éxito que ha obtenido, en los últimos lustros, una corriente ideológica típicamente europea y muy característica del espíritu germánico: la del pensamiento irracionalista, cuyas raíces se hunden en los últimos años del pasado siglo y cuyos frutos más evidentes se han recogido, en el primer tercio del nuestro, en varios sectores de la especulación y hasta de la investigación cultural. Uno de los más brillantes difusores de ese espíritu, y el que más predicamento obtuvo en nuestra lengua, fué el conde de Keyserling. Y, más en concreto, fueron sus *Meditaciones sudamericanas* el vehículo de las revelaciones telúricas alusivas al ámbito meridional del nuevo continente.

Con aquella confianza que Keyserling tenía en las virtudes cognoscitivas de su propia sensibilidad, mediante el contacto con el *mieliiu*; con aquella fe ciega en las iluminadas intuiciones que brotaban mágicamente de la "conmoción" operada en su ánimo por el paisaje y el ambiente, Keyserling se embarcó hacia América del Sur. Iba decidido a experimentar allí lo telúrico y a sumirse en una suerte de orgasmo de megaterio iluminado. Él mismo confiesa que, ya antes de llegar allá,

tuvo la absoluta convicción de que la tierra sudamericana le iba a sumir en un vibrante estado de gracia. Hay páginas en su libro, como las referentes al efecto que produjo la *puna* en su corpulenta fisiología y a las sensaciones keyserlingnianas de muerte y resurrección, que evocan el clima iniciático del orfismo. En fin, Keyserling fué a Sudamérica dispuesto a oír allí el rumor inatendido de las esferas telúricas. Y lo oyó, efectivamente, como aquella música celestial que, según los pitagóricos, emite el Universo, y que no se percibe de puro connatural y envolvente que resulta para los sentidos corporales. El buen oído para lo telúrico, que desde entonces se ha propagado por el sector meridional del nuevo continente, se debe, más que a otra cosa, al genio pitagórico del famoso fundador de la que se rotuló "Escuela de la Sabiduría".

REVISIÓN DE LA AMÉRICA DE KEYSERLING.

Sobre la América del Sur no se ha escrito todavía otro libro tan sugestivo como el del gran escritor báltico. Un *pathos* wagneriano aletea en esas páginas evocadoras del "continente del tercer día de la Creación", del "continente de la tristeza", de la tierra sumida en la "profundidad abisal de la vida telúrica". Hay trozos que parecen hechos para orquesta. El clima dominante en todo el libro podría erigirse en óptimo modelo de un género narrativo inexistente aún: la gran novela cosmogónica. Ninguna otra obra de Keyserling se puede pa-

rangonar con ésta en desenfreno intuitivo y en fulguración verbal. Las *Meditaciones sudamericanas* sobrevivirán literariamente a la obra restante del filósofo. Mientras su *Europa*, por ejemplo, ofrece, en conjunto, un aire anacrónico y, a pesar de las agudas observaciones que la salpican, suena a cosa arbitraria y falaz, a teorización demasiado simplista sobre una realidad demasiado compleja, las *Meditaciones* aun pueden hacer presa en la sensibilidad intelectual. Esto no es un azar. Para la teorización keyserlingniana, los fenómenos de cultura resultaban más rebeldes que los de naturaleza. Como buen irracionalista galopaba más libre por las vastas praderas de la vida biológica que por los sinuosos senderos de la histórica. Reducir la visión de Sudamérica a sensaciones geológicas y biológicas; probar allí aquel tipo de personal inserción en lo telúrico, aquella mística copulación, tan de su gusto, con la tierra y con los frutos todos de la tierra... Tal fué el dionisiaco programa que Keyserling se prometió en Sudamérica, como una fiesta de comunión vital. Las *Meditaciones* son algo así como una destilación intelectual, realizada en Europa, del jugo embriagador que contenían en bruto sus vivencias sudamericanas.

Todo esto no conspira a restarle a su libro genialidad. Por el contrario, el peculiar talento de Keyserling resplandece aquí con toda su fuerza mitopoética. La imagen de la Sudamérica telúrica por nadie ha sido forjada tan eficazmente con rasgos de gran mito, esto es: de mito en sí mismo valedero, de síntesis imaginativa que da razón de toda una realidad y la configura a su

manera. Otra cosa es que esa realidad sea la realidad total, ni, por supuesto, realidad histórica y ni siquiera una realidad humana. Toda historia y todo humanismo, incluso los que brotan de la Etnología, son dimensiones radicalmente cercenadas por Keyserling para edificar el mito de Sudamérica: en el indio de la altiplanicie boliviana, o en la mujer argentina, sólo verá, respectivamente, la misma indiferencia y la misma "impresionabilidad térmica de los metales" o idéntico fondo "ofídico" que en las alimañas que serpentean en la jungla. La Sudamérica que teje en sus *Meditaciones* es como un tapiz en el que los mismos hilos que pintan la selva y la montaña se prolongan hasta la vida animal humana, sin la menor solución de continuidad. Todo psiquismo se le resuelve en Botánica, y la cultura es para él un tenue epifenómeno de la *nuda natura*.

Pero fué tal el énfasis con que Keyserling se presentó ante lo telúrico, que resultó difícil escandalizarse de la inverosímil nivelación que sus prosternaciones acarrearán a todos los niveles ontológicos de la realidad sudamericana. El mito del semicontinente telúrico empezó a difundirse en la propia Sudamérica. Y, cosa harto frecuente en la vida de los mitos, su propagación le hizo cambiar de signo y de contenido: no se entendió como el mito naturalístico que en realidad era, sino como un prometedor mito cultural. Desde este punto de vista, sería injusto poner en la cuenta de Keyserling un malentendido que corresponde más bien a sus epígonos.

SOBRE "LA RAZA CÓSMICA".

¿De qué modo y hasta qué punto lo telúrico es capaz de intervenir en la forja de una cultura, y cuál sería su modo de inserción en la sudamericana? El nudo de cuestiones que esta pregunta plantea es ya en sí tan extenso como un universo psicofísico. Averiguar qué desarrollos, precisamente culturales y, por tanto, de índole espiritual, es capaz de suscitar o estimular una tierra como ámbito cósmico diferenciado e irreductible a otro, esto es, a otra tierra: he aquí una empresa intelectual desesperante para ser abordada *a priori*, y a muy duras penas acometible en forma histórica y resultativa, sobre todo después del fracaso interpretativo de aquel positivismo que explicaba la Historia como una resultante del *habitat*. Pero estas cuestiones, en las que se conjuga lo humano con lo cósmico, suelen polarizar mucha reflexión hispanoamericana y, a veces, la de primer orden.

Así, la de Vasconcelos, por ejemplo, en el libro titulado *La raza cósmica*, que para él sería la raza futura y definitiva, la raza *integral*, formada en Sudamérica por la fusión de la sangre y el genio de todos los pueblos —aborígenes europeos, africanos, asiáticos—. ¿Es esto una raza cósmica? El concepto de raza y la idea de lo cósmico se anulan mutuamente: una raza que fuera la verdadera y la únicamente cósmica empezaría por no ser una raza. Lo peculiar de toda raza es ser un efecto de la diversidad de condiciones físicas. Precisamente porque todas y cada una de las razas brotan de una

particular constelación de los agentes cósmicos, es imposible hablar de una raza integral. Y, en última instancia, si todas las razas son parcialmente cósmicas ello significa que ninguna lo puede ser totalmente. La noción de raza expresa una sola y determinada organización de la realidad biológica, al igual que la noción de perspectiva expresa una sola y determinada organización de la realidad óptica. La idea de una raza cósmica es tan incomprensible como la idea de una perspectiva que fuese la única y total.

Todo esto ocurriría aun contando con que el poderío de los agentes cósmicos fuese tan ingente como se quiere suponer. En la realidad, sin embargo, lo que ocurre es que del contacto entre el hombre y la tierra no brotan sólo y primordialmente reacciones que cualifican a la tierra en sí misma, sino fenómenos humanos que delatan especiales matices de la sensibilidad, y, en definitiva, de la personalidad propia de cada hombre o pueblo. Con la tierra como realidad cósmica y telúrica, todo pueblo se ha enfrentado, sobre todo en las etapas de la vida arcaica, y no menos intensa y profundamente aquellos otros pueblos que tenemos por clásicos y que son los engendrados de nuestro intelectualismo.

EL SENTIDO RELIGIOSO DE LA TIERRA.

En los valles de Grecia, lo mismo que al pie de los Andes, el hombre pudo sentir y sintió efectivamente la singular potencia de la tierra y de los agentes cósmicos que operan en ella y sobre ella. En un determinado nivel

de la mentalidad arcaica esa potencia es percibida como sagrada y numinosa. En la Historia de las religiones pocos hallazgos se repiten tanto como el fenómeno de que en ámbitos distintos y alejados se produzcan análogos expresiones de la sacralidad terestre.

Pero aun así caben muchos grados de profundidad en esa casi universal intuición. Y no es seguramente un azar que una de las versiones más hondas se haya dado precisamente en el subsuelo histórico de un pueblo —el griego— al cual debemos también las más altas conquistas racionales. Se trata del sentido ctónico de la tierra. Entre los muchos vocablos griegos que aluden a diversos aspectos de lo terrestre, hay uno, *chthon*, en el que se transparenta una grandiosa manera de percibir la tierra; no sólo como realidad geológica y como potencia biológica, no sólo como mansión terrestre y objeto del influjo celeste, sino como cosa hecha de la misma materia que lo humano.

Tan es así, que la raíz lingüística de *chthon* es la misma que dió en otras lenguas, en latín, por ejemplo, vocablos como *humus* y *homo*. En la noción griega de lo ctónico se funden la idea de lo terrestre y la de lo humano. (En cambio, la concepción telúrica de la tierra será, como veremos, menos honda, y en ella el hombre no está incluido como elemento que forma parte de la tierra misma.)

El sentido ctónico de la tierra no es, pues, simplemente un sentido de la tierra, sino un sentido de lo humano; es en la tierra misma donde radica el origen y el destino del hombre: de ahí la idea de la inhumación

como reintegración, y de ahí la equivalencia entre *humano* y *terrestre*. E incluso —y este nuevo desarrollo sí que fué portentoso— de ahí nació la esperanza en una resurrección humana que fuese equivalente de la resurrección de las semillas *inhumadas* en el seno profundo de la tierra. Este desarrollo, que fué peculiar de una de las más intensas corrientes religiosas de Grecia, la de los misterios de Eleusis, se funda en el sentido ctónico de la tierra como cuna y receptáculo de toda vida humana y vegetal. Toda la prehistoria de la esperanza y del anhelo, que fueron ante todo esperanza de salvación y anhelo de resurrección, brotó en el mundo griego a expensas de una mística intuición de las virtudes de la tierra. Ni antes ni después de los griegos la intuición de lo terrestre ha sido capaz de dar tanto de sí.

En lo sucesivo, el espiritualismo cristiano, por una parte, y la ciencia, por otra, anularán toda posibilidad de comulgar sinceramente con la tierra a través de la intuición ctónica. Esta comunión fué todavía posible en la época de Sófocles, que en el *Edipo en Colono* dejó un monumento inolvidable de intuición religiosa de la tierra, al hacérsela aparecer a los espectadores como potencia sagrada que se abría para redimir a la empecatada humanidad de Edipo. Pero en un mundo donde la intuición de la tierra sólo se puede dar ya en zonas de sensibilidad profana aquella originaria profundidad queda automáticamente disminuída. La inevitable secularización del sentido de la tierra merma, inexorablemente, en todo hombre, incluso en el *homo aestheticus*, la

posibilidad de comulgar honda y auténticamente con la tierra.

LA TIERRA COMO "TELLUS".

La Lingüística no ha logrado esclarecer de qué raíz, indoeuropea o no, procede el sustantivo *tellus*, sinónimo de "tierra". Sabe, eso sí, que en la arcaica latinidad la tierra, como *tellus*, fué sentida desde la sacralidad; de ese sentimiento brotó, en última instancia, no sólo el concepto de "Tellus" como divinidad femenina terrestre, destinada a obtener un gran éxito, sino también otra divinidad terrestre, pero masculina, Telluno, que no prosperó en la religión romana. Un fragmento de Varrón interpreta agudamente esa dualidad: "*Unam eandemque terram habere geminam vim, et masculinam quod germina producat, et femininam, quod recipiat atque enutriat.*" (Varron, apud Augustin., *Civ. Dei*, VII, 23.)

Decíamos que pocas cosas más universales en el mundo arcaico que el sentido de la sacralidad de la tierra, intuída por los pueblos de los cinco continentes; pero hay que añadir también que pocas cosas más normales que la progresiva secularización de esa noción. Como tantas veces ocurre, la poesía es el primer trámite para hacer pasar tales intuiciones desde el antiguo subsuelo religioso a un nuevo clima profano. Tal ocurrió concretamente con la *tellus*.

Si ha existido alguna vez un poeta de lo telúrico, ese poeta es Virgilio. El hiperestésico sentido de la tierra, en ningún otro poeta antiguo ni moderno aflora tan

inconteniblemente como en el autor de las *Geórgicas*. Y, más precisamente, el sentido de la tierra como *tellus*: en los versos virgilianos, el sustantivo *tellus* está constantemente emparejado con *uberrima*. La misteriosa virtud germinativa de la tierra, su potencia multiforme y profundísima, espontánea y pródiga, constituye un cúmulo de intuiciones, explanadas con insistencia y compendiadas en la expresión virgiliana *uberrima tellus*.

Ahora bien: el poeta de la tierra como *tellus* es también el poeta del trabajo de la tierra, del *labor*. La naturaleza telúrica no es objeto exclusivo de la extática contemplación de Virgilio, sino que el poeta conjuga con ella el factor humanísimo del *labor*. Y este otro sustantivo, a su vez, suele venir precisamente cualificado por Virgilio con un adjetivo: *improbis*. La idea del *labor improbis* es, pues, en Virgilio complementaria y como inseparable de la intuición de la *uberrima tellus*. Fundidas, ambas nociones dan a la tierra toda su grandeza, que es para él una grandeza no sólo física y biológica, sino, además, humana, estética y, al mismo tiempo, ética.

En la sensibilidad del más grande poeta de lo telúrico ocurre, pues, que el prestigio de la tierra como Naturaleza adquiere su última perfección gracias al prestigio del trabajo como cultivo, esto es, como *cultura* de la tierra. Virgilio, poeta de la tierra, no sintió lo telúrico como una realidad sobrepuesta e independiente de la humana, sino ordenada por ella. La vida telúrica es un estímulo de la vida cultural. La suprema belleza no brota para él de la tierra como objeto de pasiva contemplación, sino como objeto de la actividad y de la

iniciativa humanas. El poeta de la *uberrima tellus* es el poeta del *labor improbus*: la íntima esencia de lo telúrico consiste para él en ser el objeto (no el sujeto) y la mera materia (no la forma) de lo cultural.

SECULARIZACIÓN DEL SENTIDO DE LA TIERRA.

Ya en el mundo clásico se observan los primeros síntomas de que la antigua consideración de la tierra empieza a desplazarse desde una zona religiosa y ética hacia zonas estéticas. En realidad, sin embargo, la intuición estética de la tierra no llegó nunca a prosperar en el mundo antiguo ni a cortar las amarras que la ataban al sacro solar originario: el hecho de que hasta los últimos años del Imperio se prolongase el culto romano de la *Tellus*, muestra bien a las claras la gran dificultad de que la sensibilidad para lo telúrico se pudiese verter íntegramente en moldes de pura profanidad. Sólo una nueva concepción del mundo, como la del espiritualismo cristiano, podía cortar definitivamente esas amarras por medio de la superación del viejo naturalismo, que venía constituyendo la medula misma de la religiosidad antigua.

El gran paso para la secularización del arcaico sentido de la tierra se ha dado en los tiempos modernos, sobre todo con el descubrimiento y exaltación del paisaje. Ahora sí que la tierra, y todo lo que a ella se refiere, podrá pasar a ocupar zonas de sensibilidad exclusivamente profanas. La sensación de lo telúrico podrá

ser, por vez primera, una fuente exclusiva de intuiciones estéticas, vertidas en puras expresiones profanas, que no paguen ya el antiguo tributo a la herencia mental de sentir a la tierra como sacralidad. Todo un ramo de ciencias rigurosamente analíticas se enfrentan con la tierra, eviscerando sus últimos secretos (y alguna de ellas, como la moderna Edafología, con una implacabilidad que sonaría a sacrilegio para el hombre antiguo, educado en el sentido ctónico de la tierra). Puesto a enfrentarse con la tierra con vistas a la creación espiritual, la otra posibilidad que le cabe al hombre moderno, aparte de la científica, es la artística.

Pero, ya en este aspecto creativo, lo que ante todo se saca de la tierra no es lo que en ella hay, sino lo que el hombre lleva en sí mismo. El contacto del ser humano con lo telúrico, como el contacto del eslabón y el pederual, lo único que puede suscitar es una chispa momentánea. Hay todavía en muchas regiones de Sudamérica un tipo de poblaciones y de culturas arcaicas para las cuales es posible aún vivir la sacralidad de la tierra como un aspecto más de la gama de vivencias naturalísticas que constituyen el caudal propio de los pueblos más o menos primitivos. Es obvio que para estas poblaciones existe la posibilidad de que el chispazo de su contacto con lo telúrico alumbró en ellas lo que ya alumbraron semejantes contactos en otros puntos del tiempo y del espacio—incluso del tiempo y el espacio sudamericanos—; pero se tratará de meras supervivencias, y aun toda cosa nueva que de ahí pudiera salir pertenecerá, por derecho propio, a la Etnología y a la Prehis-

toria. La inmunidad mental contra el invasor sentido profano de la tierra, fruto de la civilización, sólo se compra de verdad con una moneda: la del primitivismo auténtico. Por el contrario, nada revela más claramente la índole del hombre civilizado que el hecho de poder sentir la tentación de jugar a primitivo.

En los nuevos modos del telurismo americano hay, evidentemente, no poco de esa tentación característicamente occidental. Pero hay, sobre todo, un afán de volver a conectarse con la tierra como potencia oscura y misteriosa, de otorgarle virtualidades arcanas y en cierto modo numinosas, dentro del ámbito de la creación humana, como si lo telúrico pudiera volver a ser el principio de una nueva esperanza, de una especie de salvación cultural. Pero ¿hasta qué punto es efectivamente posible esta especie de soteriología cultural que se espera de lo telúrico?

VIDA TELÚRICA Y VIDA CULTURAL.

Parece innecesario insistir en que el marco telúrico sólo proporciona a la iniciativa humana ocasiones, estímulos y, en una palabra, elementos en bruto. Con estos elementos es posible elaborar una cierta cultura, ya que cultura, en su más amplio sentido, existe dondequiera que hay animalidad racional.

Ahora bien: todo grado superior de cultura se elabora precisamente frente al marco telúrico, lejos de ser sutiles emanaciones, debidas al influjo telúrico, son respuestas humanas formuladas frente a él. Enfrente de

la vida telúrica se yergue así la vida cultural no sólo y ante todo como una respuesta a ella, sino más bien como una realidad antitética, resumible, como un proceso de interiorización, de repliegue del ser humano a las estancias del logos, incluso cuando se trata de comprender la esencia misma del mundo circundante. La pura docilidad del estímulo del paisaje telúrico no es capaz de producir sino formas de cultura inferior. Incluso cabe añadir que los paisajes dotados de la máxima potencia y grandiosidad geológica o biológica han resultado siempre mediocres escenarios de actividad cultural.

Pocos lugares, por ejemplo, parece haber en el nuevo continente en los que esa grandeza cósmica resulte mayor que en su extremo meridional, la tierra ingente de los Fueguinos, al borde de un mar de potencia extraordinaria, junto a un magno archipiélago, tendida bajo el prodigio de la naturaleza astral, con una meteorología única. Y, sin embargo, sus habitantes, los *yamana*, perfectamente estudiados por Gusinde y Koppers, han resultado ser la población más atrasada de América, la menos creadora culturalmente. Lo cual no se puede atribuir al carácter inhóspito y duro de aquellas latitudes, ni es el resultado de la vida inconfortable (hoy día tenemos motivos para saber bien que tanto y más puede llegar a embotar al ser humano el afán de confort como la vida extremadamente inconfortable): el marco telúrico de los *yamana* parecería el más adecuado, ya que no para las grandes creaciones técnicas o intelectuales, sí, al menos, para la forja de una riquísima mitología

de la Naturaleza; y, sin embargo, en ese aspecto, los *yamana* son muy inferiores a otros pueblos americanos instalados en otras regiones tan monótonas como, por ejemplo, las praderas norteamericanas.

Lo telúrico, en fin, de por sí, no proporciona otra cosa que un estímulo a la sensibilidad, y se puede resolver como un principio esencialmente patético. Ya esto implica una gran limitación de su zona de influencia en lo cultural, puesto que la cultura se gesta, sobre todo, en los reductos éticos y lógicos. Pero, además de todo, ocurre que ese generico patetismo que emana del marco telúrico no constituye en sí mismo una segura garantía ni siquiera de ese tipo de operaciones que por estar más propiamente relacionadas con la esfera de la sensibilidad, de la *aisthesis*, denominanse estéticas.

Así, pues, y aunque se quiera conceder el más amplio margen de previa confianza a las virtudes de lo telúrico, siempre estaremos confinados en una sola provincia de la cultura. Mas la cultura es siempre un todo orgánico, un proceso total de humanización que plenifica al ser humano. E incluso históricamente, las grandes creaciones estéticas no han surgido demasiado divorciadas de las científicas, filosóficas e incluso de las técnicas. Es inverosímil esperar que en el futuro le quepa a tal o cual pueblo uno solo de los diversos papeles culturales que cabe recitar en el mundo, y mucho más utópico sería pretender una a manera de especialización de tal o cual esfera de la *humanitas*. Históricamente, no sólo no parece lícito, sino ni siquiera factible para una comunidad cultural arrogarse el papel de

Marta o el papel de María. Del influjo telúrico es muy poco o es nada lo que puede esperar como definitivo la actividad cultural. La cultura exige procesos de interiorización heroicamente cerrados al cosmos circundante o actitudes de acometividad e iniciativa no menos ambiciosamente lanzadas frente a él. Lo único que no le sirve es la pasividad expectante junto al cosmos. Arquímedes trazando teoremas en la playa, absorto y de espaldas al cielo, a la tierra y al mar, o Plinio escalando el volcán en erupción, son, en definitiva, dos ejemplos análogos de cómo lo telúrico puede contar, a efectos de la cultura: como una realidad, de cuyo semblante plácido o patético no hay más remedio que prescindir a la hora de las grandes creaciones culturales.

EL PRINCIPIO TELÚRICO Y EL ARTE.

¿Hasta qué punto el *homo aestheticus*, esto es, la zona de humanidad que se extiende desde la sensibilidad hasta la fantasía, es capaz de utilizar para la creación artística el influjo del mundo telúrico? Y ¿por qué cauces esas impresiones, de por sí informes, adquirirán expresión en las diversas formas que llamados artísticas?

Habría que establecer una precisa gradación de las concretas posibilidades que ofrece la patética telúrica en relación con las diversas artes. La arquitectura, por ejemplo, será siempre menos apta para dar expresión a lo telúrico que la poesía. Y, a su vez, la música más que la poesía. E, indudablemente, la pintura y la escultura

menos que la poesía, aunque algo más que la arquitectura. Depende esta gradación, por consiguiente, de la vaguedad e imprecisión que son connaturales al principio telúrico. Por eso las formas plásticas, de por sí más concretas e inmóviles, constituyen direcciones menos aptas para traducir —para traducir, no para copiar— el cúmulo de sensaciones proporcionadas por el dintorno cósmico. La aptitud traductiva de la poesía y, sobre todo, de la música, parece, en cambio, mayor: el ritmo, los estados de ánimo transmisibles por medio del lenguaje verbal y, sobre todo, por el musical —tristeza, exaltación, angustia, soledad, etc.— y, para decirlo de una vez, la serie de contenidos preferentemente no racionales y patéticos, constituyen la realidad más explotable artísticamente. Vista a esa luz la cantera del telurismo, no parece ser ni siquiera homogéneamente rica en toda la línea de la creación artística ni ofrecer vetas análogamente aprovechables en los diversos dominios de la estética.

Resulta, por tanto, que, incluso en los ámbitos de la creación propia del *homo aestheticus*, los factores telúricos poseen una trascendencia que dista mucho de ser ilimitada o todopoderosa. Y cabe afirmar que la evidente vocación hispanoamericana para la creación estética, que tantos frutos ha dado ya de sí por el cauce poético, ha mostrado ser más bien el efecto de una tradición y de una educación literaria que de una revelación telúrica. Hay una realidad histórica que los pensadores hispanoamericanos, aun los más devotos del irracionalismo venerador de lo telúrico, harían mal en

olvidar, y es la de que como germen y sustancia de su cultura y hasta de su propia sensibilidad artística, hasta las famosas *kalendas graecas*, con parecer remotas, están, sin embargo, más dentro de ellos mismos que esas otras *kalendas telluricas* de las que tanto esperan.

De esa sensibilidad y de esa inclinación estética, propias del alma sudamericana, el pensamiento en lengua española viene haciendo constante tema de reflexión. Para Alfonso Caso, por ejemplo, lo característico de Sudamérica sería que allí la comprensión religiosa del mundo habría sido sustituida no ya por la científica (como, según él, acaeció en Europa), sino por la estética. Para Vasconcelos, a Hispanoamérica le correspondería implantar el tercero y hasta ahora inédito tipo de civilización: el estético, como separación de los dos antiguos, ya caducos, que serían el materialista o guerrero y el intelectual o jurídico; y Lugones postulaba para su país una cultura basada en la belleza. Aparte del diáfano esquema dialéctico positivista que sirve de cliché a estas suposiciones, en ellas se refleja bien a las claras una ilimitada fe en la posibilidad de reducir toda la cultura al arte. Lo más erróneo de tales suposiciones no es el pretender lograr así una emancipación espiritual del espíritu europeo (del cual ese hipertrófico esteticismo sigue siendo un fruto transplantado), sino la ingenua esperanza de poder erigir un valioso tipo de humanismo que sea separatista, en el que las virtuales estéticas suplanten a las lógicas y éticas.

Más recientemente, otros escritores de una generación posterior pretenden perfilar ese futuro humanismo

estético reservado a Sudamérica, y para ello insertan las virtudes de lo telúrico dentro del esquema cultural esteticista. De ahí las invocaciones a un difuso "sentido elemental de las cosas", que sería propio del alma sudamericana y que hasta suele aducirse como prenda de una nueva comprensión del mundo; de ahí la esperanza de lograr "una inédita intuición de la materia"; a través de la enérgica vivencia de lo telúrico; o, en fin, la nueva penetración en el universo cultural a través de una "directa y virginal aplicación de los sentidos". Mas aparte de que todas estas novedades las empezó a vivir el ser humano desde el Paleolítico inferior, cabe preguntarse qué trascendencia cultural superior a la de la esfera de la sensibilidad emocional cabrá esperar de ahí. La profesión de fe irracionalista, invención no menos típicamente occidental que la profesión de fe intelectualista, es el verdadero motor de esa especulación. El esteticismo cultural de inspiración positivista ha recibido refuerzos del esteticismo irracionalista a través de la teorización de lo telúrico. En ambos casos se sigue venerando la *sensación* como germen de toda la cultura. Este querer encaramarse en las cimas culturales, volando únicamente en alas de la *aisthesis*, lleva implícito un sutil menosprecio de la elevación asequible por las vías del *logos* y del *ethos*; pero implica, sobre todo, un olvido de las leyes que rigen toda auténtica ascensión cultural, y hace de la especulación sudamericana una empresa bastante parecida a la de Ícaro.

UNA CURA SOCRÁTICA.

He aquí, pues, que la declamación irracionalista de Keyserling ha hecho singular mella en Sudamérica. El talante dionisiaco del famoso escritor ha encontrado allí eco y secuacidad, quizá a pesar de que —si ya no gracias a que— se propuso escribir, como confiesan las primeras páginas de sus *Meditaciones*, un libro no sobre Sudamérica, sino desde Sudamérica. Dicho de otro modo, esto significa que el pensador europeo, en alas de su entusiasmo telúrico, abordó como una aventura la propia “sudamericanización”. Menos que para nadie, esto puede ser un programa viable para el sudamericano auténtico.

La veleidad irracionalista ha sido una aventura característica de ciertos momentos europeos, y si algún valor posee en la historia del pensamiento es la de haber significado algo así como una dieta contra el intelectualismo cuando éste resultaba demasiado endémico. A una cura semejante se sometió ya Sócrates en los últimos días de su vida. La voz de su *daímon* familiar había recomendado en sueños al Sócrates eterno razonador el cultivo de lo estético:

“Sócrates —le decía la voz—, ejercítate en la música y poetiza.”

“Ya lo hago —pensaba Sócrates, consigo mismo—; pues ¿qué más alta música que la filosofía?” Y, sin embargo, para ser más dócil a aquel mandato de humanismo integrador obedeció a la voz de su genio familiar.

Y así fué como el vehemente intelectualista no desdeñó el ejercicio melódico: compuso un himno a Apolo, señor de las musas, y dió forma poética a unas fábulas. Se sometió, en fin, a una especie de cura dionisiaca.

Probablemente hay riesgo para una cultura en ser demasiado intelectualista. Pero lo hay también, y no inferior, en querer ser exclusivamente dionisiaca y en pretender que toda la economía cultural sea abastecida por las musas, sobre todo por las musas telúricas. Para estos casos hay otro mandamiento del humanismo integrador. Prescribe una cura opuesta, ascética y rigurosamente intelectual; la cura que conviene a las sociedades invadidas epidémicamente por Dionysos: una cura socrática.

Madrid, enero 1955.

INDICE DE NOMBRES

A

Acosta, 258.
 Alamán, 282.
 Alberdi, 258, 333.
 Alcibiades, 22.
 Alegría (Ciro), 270.
 Alejandro Magno, 23 n.
 Alfaro (David), 274.
 Altamirano, 258.
 Anaxágoras, 151, 155, 200.
 Angel (Abrahám), 274.
 Anglada Camarasa, 367.
 Anouilh, 124 a 128.
 Antakoski, 45.
 Antístenes, 191, 195, 214.
 Anzoátegui (Ignacio B.), 288.
 Apolodoro, 191.
 Arciniegas, 263.
 Archipencko, 36.
 Aristófanes, 185, 197.
 Aristóteles, 184, 196, 198, 199,
 429.
 Arguedas (Alcides), 322, 324.
 Arquímedes, 451.
 Artao (Arturo), 261, 262.
 Ascasubi, 340.
 Ast, 184, 186.
 Asunción Silva, 342 n.
 Averbakh, 46.
 Azoni, 278.

B

Babouchinski, 54 n.
 Badi (Aquiles), 279.
 Ballester Peña, 279.
 Bannes (Joachim), 58 n.
 Barreda, 258.
 Basaldua (Héctor), 278.
 Battifol, 95.
 Beck (Beatriz), 387.
 Belaúnde, 285.
 Bello, 258, 266, 267.
 Bernanos, 387.
 Bernheim, 36, 39.
 Bismark, 59.
 Blas (Camilo), 276.
 Blass, 186.
 Blum (León), 39.
 Boccioni, 47 n.
 Bolívar, 317, 319.
 Bonitz, 200.
 Bonnard (Pierre), 124.
 Borges (Nora), 279.
 Botero (Gregorio), 53 n.
 Braque, 36.
 Breker (Arno), 43 n., 44.
 Brelich (Angelo), 381.
 Breut (Camilo), 276.
 Bretón (André), 160.
 Brughetti (Romualdo), 270.
 Buitrago (Guillermo), 279.

I N D I C E D E N O M B R E S

Bunge (C. O.), 336 n.
 Buonaiuti (Ernesto), 354.
 Burkhardt, 8 n., 17, 43.
 Burnet, 198 a 200.
 Butler (Horacio), 278.

C

Caballero Calderón, 246, 247.
 Calderón de la Barca, 124.
 Calímaco, 185 n.
 Campbell, 186.
 Campo (Estanislao del), 340.
 Canalejas, 47 n.
 Candamo (B. G. de), 333 n.,
 335 n.
 Carbia (Rómulo D.), 284.
 Carducci, 335.
 Caro, 282.
 Carri, 47 n.
 Carvallo (Teresa), 276.
 Casagemas, 368.
 Casares, 258.
 Casas (Ramón), 368, 371.
 Caso (Alfonso), 258, 264 a 266,
 453.
 Cassirer, 40.
 Castellanos, 274.
 Castillejo, 358.
 Cebes, 191, 192, 201, 204, 205,
 207 a 210, 217.
 Cerulario (Miguel), 412.
 Cervantes, 143 a 147.
 Cesbrom (Gilbert), 387.
 Cézanne, 277, 278.
 Cicerón, 184.
 Clemenceau, 23 n.
 Clemente (José), 274.
 Cleombroto de Ambracia, 185.
 Coccioli, 387.
 Cocteau, 124.
 Codesido (Julia), 276.
 Conte, 337.
 Cornet, 270.

Coronel Urtecho, 285.
 Cossío de Pomar, 279, 280, 369.
 Cousin (Victor), 72.
 Covarrubias, 274.
 Covarrubias (Sebastián de), 359.
 Critóbulos, 191.
 Critón, 191, 202.
 Ctesipo, 191.
 Cuadra (Pablo Antonio), 285,
 290.
 Curtius (Ernst), 21 n.

CH

Chagall, 36.
 Chávez, 258.
 Churchill, 10.

D

Dalí (Salvador), 369.
 De Chirico, 279.
 Delgado (Honorio), 284.
 Deman (Th.), 197 n.
 Demóstenes, 23.
 Derisi (D. N.), 259.
 Deustua, 258.
 Diès (A.), 197 n.
 Dilthey, 260.
 Diógenes Laercio, 190.
 Dittenberg, 186.
 Don Giovanni, 47 n.
 D'Ors (Eugenio), 32 n.
 Drerup, 23 n.
 Droissen, 23 n.
 Dvorac (Max), 32 n.

E

Echevarría, 258, 310 n.
 Ehrard, 354.
 Encina (Juan de la), 280.

Enríquez Ureña (Pedro), 270.
 Epicuro, 117.
 Epígenes, 191.
 Equécrates, 189, 209, 216, 218,
 219.
 Ernst (Max), 36.
 Esquines, 191.
 Esquiú, 282.
 Esquivel Obregón, 284.
 Estrada, 282.
 Euclides, 191, 195.
 Eurípides, 16 n.
 Eveno, 201.
 Eyzaguirre (Jaime), 285, 287,
 288.

F

Fedón, 189 a 191, 193, 208, 216,
 218.
 Fedonde, 191.
 Felipe IV, 59.
 Fidias, 59.
 Figari (Pedro), 278.
 Figueirido, 302.
 Filipo, 23.
 Filolao, 192.
 Fischer, 248.
 Floro (Lucio Anneo), 230, 231.
 Fogazzaro, 354, 355.
 Forner (Raquel), 279.
 Fouillé, 199 n.
 Francovich, 261.
 Franz (Waldo), 295.
 Freud (Segismundo), 428.
 Frías, 282.

G

Galván, 274.
 Ganivet (Angel), 234, 347.
 Gaos (José), 252, 260, 263, 271.
 García de la Huerta (Vicente),
 125, 126.

García Lorca, 367.
 García Moreno, 282.
 García Zamudio, 263.
 Garrigou-Lagrange, 259.
 Gaudi, 368.
 Gilson, 259.
 Gillet (Louis), 92, 94 a 97.
 Giménez Caballero (Ernesto),
 45, 46 n.
 Giner de los Ríos (Francisco),
 374.
 Gloetz, 24 n.
 Goethe, 43, 187.
 Gómez (Laureano), 285.
 Gomperz (Th.), 59 n., 187 n.,
 199 n., 200.
 González Caminero, 310 n.
 Goya (Francisco de), 101, 275.
 Goyeneche (Juan Carlos), 288,
 290.
 Grabmann, 259.
 Greene, 387.
 Gregor (Joseph), 26.
 Gregorio el Sinaíta, 414.
 Gris (Juan), 36, 369.
 Gropins, 40.
 Guillemme, 36.
 Gusinde, 449.
 Guyan, 73.

H

Hartman, 260.
 Haya de la Torre, 248, 259.
 Hegel, 144.
 Heidegger, 260.
 Heilmayer, 45 n.
 Henríquez Ureña (Pedro), 252
 a 255, 303.
 Heráclito, 153.
 Hermógenes, 191.
 Hernández (José), 340.
 Herrera, 282.
 Hessel, 36.

I N D I C E D E N O M B R E S

Hipona (Agustín de), 81.
 Hiro Hito, 396, 397.
 Hitler (Adolfo), 33, 41, 58, 59 n.
 Homero, 144, 212, 222.
 Hostos, 258.
 Hoyos Osoros, 285.
 Hude, 7 n.
 Husserl, 260.

I

Ibarguren (Carlos), 284.
 Iglesias (Pablo), 47 n.
 Ingenieros, 258.
 Isaac (Jorge), 269.

J

Jeanneret, 40.
 Jenner, 14 n.
 Jenofonte, 19, 192, 196, 214.
 Jiménez (Juan Ramón), 353,
 355, 360.
 Junco (Alfonso), 288.
 Jung, 371, 381.
 Junyent (Sebastián), 367, 368.

K

Kato Genchi, 398.
 Kerényi, 381.
 Keyserling, 136, 229, 266, 311,
 436 a 439, 455.
 Koppers, 449.
 Korn, 258.
 Kreis, 44.

L

Lafuente Ferrari, 367.
 "Lagartijo", 380.

Lain Entralgo (Pedro), 165 a
 169, 316.
 Larra, 115, 333.
 Larrañaga, 278.
 Larrea (Juan), 280.
 Las Casas (Bartolomé de), 118,
 316.
 Lastarria, 258, 282, 322.
 Laurens, 36.
 Le Corbussier, 40, 44, 51.
 Lenin, 40.
 León IX, 411.
 Le Roy (Eduardo), 354.
 Lerroux (Alejandro), 47 n.
 Lessing, 43.
 Lévi Bruhl, 427 a 432.
 Lipschitz, 36, 40.
 Lombardo Toledano, 259.
 Loisi, 354.
 Lugones (Leopoldo), 453.
 Lutoslawsky, 186.

M

Mabille (Pierre), 246, 247.
 Mac Arthur, 397.
 Machado (Antonio), 361.
 Machado (Manuel), 361, 374.
 Madrazo (José), 422.
 Maeztu (Ramiro de), 39 n., 289,
 301, 347.
 Mâle (Emilio), 92.
 Mallea (Eduardo), 270.
 Manclair (Camilo), 37 a 39.
 Mann (Thomas), 380.
 "Manolete", 139, 140.
 Marcoussis, 36.
 Mariategui, 259.
 Marinello, 259.
 Marinetti, 33 n., 48.
 Maritain (Jacques), 259, 293,
 297.
 Marquina (Eduardo), 368.
 Marshall, 387.

I N D I C E D E N O M B R E S

Martí, 258, 266.
 Mayakosky, 45.
 Médicis (Los), 59.
 Meier Graefe, 40.
 Meillet, 330 n.
 Meinvielle (Julio), 259, 297.
 Menéndez Pidal, 302, 374.
 Menéndez Pelayo, 301, 332, 346.
 Menexeno, 191.
 Menzal, 59.
 Miguel Angel, 59.
 Minocchi, 354.
 Mir (Joaquín), 371.
 Mir (Padre), 356 a 358, 364.
 Miró (Juan), 369.
 Miró Quesada, 285.
 Mondolfo, 263.
 Monet, 95.
 Monroe (Jacobo), 290.
 Montalvo, 258, 266, 282.
 Montero Díaz (S.), 16 n., 21 n.
 Mora, 258.
 Moreno Carbonero, 422.
 Morente, 347.
 Muñoz Rayo, 261, 263.
 Murguía, 282.
 Murri, 354.
 Mussolini (Benito), 33 n., 48.

N

Neruda, 268, 269.
 Nietzsche, 42 n., 136.
 Nimio de Anquín, 259.
 Núñez de Arce, 333.

O

O'Gorman, 263.
 Olmedo, 333 n.
 Orloff (Chana), 36.
 Orozco (Clemente), 274, 275.
 Ortega y Gasset, 32 n., 51, 246,

291, 292, 301, 321, 355, 360,
 363 a 365, 379 a 383.
 Otrifido Muller (Carlos), 14 n.
 Ozenfant, 40.

P

Palacios (Ernesto), 289, 296.
 Panecio de Rodas, 184.
 Pantorba (Bernardino de), 54 n.
 Papini, 246, 287.
 Parellada (Pablo), 357, 358.
 Pareja Paz, 284.
 Passarge (Walter), 32 n.
 Pasteur, 14 n.
 Péguy, 95.
 Pemán (J. María), 124 a 126,
 128.
 Pereira (Carlos), 284.
 Pericles, 10, 59, 176.
 Pettazzoni, 381.
 Pettoruti, 278.
 Picasso (Pablo), 36, 277, 360,
 367 a 372.
 Pico (César E.), 259, 286, 290,
 292, 293, 297.
 Picón Salas (Mariano), 263, 265,
 268.
 Píndaro, 139.
 Pinedo (Ramiro de), 92.
 Pío X, 353.
 Pla (José), 368.
 Platón, 15 n., 22 n., 57 a 59, 64,
 69, 129, 168, 183 a 223, 316.
 Plinio, 451.
 Plutarco, 192 n.
 Polibio de Megalópolis, 81.
 Porrás Barrenechea, 284.
 Prada, 258, 282.
 Primo de Rivera (J. Antonio),
 115, 117, 177.
 Primo de Rivera (Miguel), 71.
 Protágoras, 16 n.

I N D I C E D E N O M B R E S

Q

Quevedo, 115.
 Quintana (Manuel de la), 10 n.,
 333 n.

R

Rafael Sanzio, 95.
 Ramos (Samuel), 296 n.
 Rathenau (Walter), 40.
 Regoyos (Darío de), 366.
 Reinach (S.), 184 n.
 Renán, 72, 364.
 Repin, 45 n.
 Reyles, 322.
 Reyes (Alfonso), 250, 251, 293
 a 295, 302.
 Reymond, 59 n., 187 n.
 Riedl (Josef), 44.
 Ríos (Juan), 277.
 Risieri Frondizi, 257, 260.
 Ritter (C.), 187 n.
 Riva Agüero (José), 282, 332,
 336, 338.
 Rivera (Diego), 274, 275.
 Robin (L.), 188 n., 195 n., 199 n.,
 201.
 Rodin, 299.
 Rodó (José Enrique), 258, 319.
 Rodríguez Lozano, 274.
 Rojas, 341.
 Romero de Torres (Julio), 367.
 Rosemberg, 36, 39, 42, 260.
 Rubén Darío, 267 a 269, 283,
 333, 334, 340, 355, 361 a 364,
 371, 372.
 Rusiñol (Santiago), 368, 370,
 371.
 Russolo, 47 n.

S

Sabogal (José), 276, 277.
 San Agustín, 85.

San Francisco de Asís, 95.
 San Ignacio de Loyola, 317.
 San Pablo, 161.
 Santo Tomás, 94.
 Sarmiento, 258, 267, 282, 313,
 341, 342.
 Saussure, 330 n.
 Scotti, 279.
 Schaerer (R.), 58 n.
 Schaarschmidt, 184.
 Scheler, 260.
 Schiller, 43.
 Schleiermacher, 186, 196.
 Schnell, 354.
 Seifer (Franz), 44.
 Semeria, 354.
 Séneca, 408.
 Sepich (P. Juan Ramón), 259.
 Sert (José María), 76, 102.
 Severini, 47 n.
 Shakespeare, 95.
 Siebeck, 186.
 Sierra (Vicente D.), 258, 266,
 284.
 Silvestre, 358.
 Simias, 191, 192, 201, 205, 207,
 209, 217.
 Sócrates, 168, 185, 188 a 222,
 316 n., 455.
 Sófocles, 125, 238, 443.
 Solana, 275.
 Soler (Bartolomé), 370.
 Speer, 44.
 Spencer, 337.
 Spengler (Oswald), 9, 61 n., 81,
 103.
 Spilimbergo, 270, 278.
 Suárez, 282.

T

Taine, 72.
 Tamayo Guerrero, 274.
 Tatlin, 53.

I N D I C E D E N O M B R E S

Taylor (M. A. E.), 198, n., 199.
 Tenneman, 187 n.
 Terpsi6n, 191.
 Tertuliano, 117.
 Thorak (Josef), 43 n., 44.
 Tito Livio, 230.
 Torre (N6stor de la), 367.
 Torrente Ballester (Gonzalo),
 310 n.
 Torres Garc3a, 279, 280.
 Tovar (Antonio), 188 n., 196 n.
 Toynbee, 359.
 Trabuco, 278.
 Trasilos, 185.
 Tr6ltsch, 32 n.
 Troost, 44.
 Tuc3dides, 5 a 27.
 Turmel, 354.
 Tyrrell, 354.
 Tzara (Trist3n), 160.

U

Uewerberg, 186.
 Uhde, 40.
 Ullman (Robert), 44.
 Unamuno (Miguel de), 115, 117,
 237, 243, 301, 309 a 348, 355,
 361, 362.
 Utrillo, 368.

V

Valc3rcel, 263.
 Valera (Juan), 332, 346.
 Valla, 47 n.
 Valle-Incl3n (Ram3n del), 363.
 Varona, 258.

Vasconcelos (Jos6), 250, 258,
 284, 440, 453.
 Vassallo, 263.
 Vaz Ferreira, 258, 271, 313.
 Vel3zquez, 59, 67.
 Vergara Biedma, 327 n.
 Vigil, 258.
 Vinatea Reinoso, 277.
 Violet-le-Duc, 92.
 Virgilio, 444, 445.
 Vitier (Medardo), 263, 271.
 Vollard, 36.

W

Wagner de Reina (Alberto),
 285, 286, 296.
 Wahrmund, 354.
 Wilcken (Ulrich), 18.
 Wildelband, 187 n.
 Wildenstein, 36, 39.
 Winkelman, 43.

Y

Yutang (Lin), 10, 26.

Z

Zea (Leopoldo), 263.
 Zen3n, 117.
 Zervos (Cristian), 371.
 Zorrilla, 313.
 Zorrilla (Jos6), 357.
 Zubiri (Xavier), 5, 196 n., 391.
 Zuloaga (Ignacio), 53 n., 76.
 Zum Felde (Alberto), 250, 254
 a 256, 295, 302.

INDICE DE MATERIAS

	Páginas
PRÓLOGO, de Joaquín Ruiz-Jiménez Cortés	VII
UNA PRIMERA GUERRA EUROPEA NARRADA POR TUCÍDIDES ...	3
Ocuparse del pasado puede no ser una mera actitud arqueológica	5
Unas palabras que al cabo de veintitrés siglos no han podido ser argüídas de jactancia	7
El panorama de las ciudades griegas es una realidad política de colisiones pertinaces	23
ARTE Y POLÍTICA	29
I. Las relaciones entre arte y política	31
II. La aparición de nuevas formas de arte en la Eu- ropa de la primera postguerra	35
III. Diferencias entre el "art vivant" y el arte so- viético en sus conexiones con lo político ...	49
IV. Las relaciones entre el arte y el Estado	56
V. El arte en España	69
PRÓLOGO A "LA CATEDRAL VIVA"	79
HACIA UN ARTE RELIGIOSO	99
FIGURAS DEL PATRIOTISMO	111
EL TEATRO Y SU NOCHE	121
ÉTICA Y MÍTICA DEL CINE	131
"MANOLETE"	137
CERVANTES Y NOSOTROS	141
SOBRE EL ESTILO	149

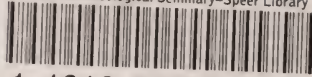
	Páginas
UN VENIDO A MÁS: EL HOMBRE ESTÉTICO	157
RECENSIÓN DE UNA ACTITUD: PEDRO LAÍN	163
LA ESPAÑA PANEGÍRICA	171
Las voces del momento amargo	174
Transición al panegírico	174
Ne quid nimis	175
Transfiguración de lo amargo	177
Importación del altavoz	178
INTRODUCCIÓN AL TEXTO DEL "FEDÓN", DE PLATÓN	181
I. Consideración histórica	184
<i>Autenticidad</i>	184
<i>Lugar del "Fedón" en las obras de Platón</i> ...	185
<i>Personas del diálogo directo</i>	188
<i>Personajes del diálogo narrado</i>	190
<i>Valoración histórica del diálogo</i>	194
<i>Lo socrático y lo platónico</i>	195
II. Esquema filosófico	201
<i>Antecedentes</i>	201
<i>Demostración</i>	204
<i>Objeciones</i>	207
<i>Refutación</i>	209
<i>Demostración final por medio del segundo ar-</i> <i>gumento de los contrarios</i>	210
<i>Mito del destino de las almas</i>	211
III. Inspección literaria	214
<i>El diálogo en la vida y en la literatura griegas.</i>	214
<i>Calidades dramáticas del "Fedón"</i>	215
<i>Intensidad poética del pensar platónico en</i> <i>el "Fedón"</i>	221
ESPAÑA COMO DESEO	225
La aspiración armónica	228
Superación de divorcios	231
Humanismo de proyección universal	234
Genealogías	236
Recapitulación y voto	237
PERFIL CULTURAL DE HISPANOAMÉRICA	241
I. Actitudes ante el mundo cultural hispanoame- ricano	243

I N D I C E D E M A T E R I A S

	Páginas
II. América como problema	249
III. Las corrientes filosóficas	257
IV. En busca de las expresiones literarias	264
V. Las tendencias pictóricas	273
VI. El pensamiento hispánico	281
VII. La hispanidad y sus antagonistas	289
VIII. Hispanoamérica y España	298
EL PENSAMIENTO DE UNAMUNO SOBRE HISPANOAMÉRICA ..	307
"Esa América de mis cuidados"	312
En torno a la historia americana	315
"Contra esto y aquéllo"	321
"Comunidad de lengua"	327
La cultura hispanoamericana	332
América, España, Europa	338
En la ruta de la hispanidad	344
PERSPECTIVA DEL MODERNISMO ESPAÑOL	349
ANÉCDOTA SOBRE ORTEGA Y LA MITOLOGÍA	377
EL SACERDOTE EN LA NOVELA, O LA NIVELACIÓN DE LO SA- GRADO	385
LA RELIGIÓN DE LOS PADRES	393
VUELTA A LAS COSAS	401
1954: NUEVE SIGLOS DE CISMA	409
POESÍA DEL TIEMPO PRECARIO	417
ANÉCDOTA DE UNA AUTOCRÍTICA EJEMPLAR	425
REFLEXIONES SOBRE LO TELÚRICO	433
Revisión de la América de Keyserling	437
Sobre "la raza cósmica"	440
El sentido religioso de la tierra	441
La tierra como "tellus"	444
Secularización del sentido de la tierra	446
Vida telúrica y vida cultural	448
El principio telúrico y el arte	451
Una cura socrática	455
ÍNDICE DE NOMBRES	457
ÍNDICE DE MATERIAS	467

PQ6651 .L97 v.1
Obras.

Princeton Theological Seminary-Speer Library



1 1012 00028 0158